



**Osservatorio critico
della germanistica**



INDICE

RECENSIONI

Letteratura e cultura

Michael Dallapiazza

Manuel Bauer, *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*

W. Daniel Wilson, *Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich* p. 434

Heiko Ullrich

Frank Baron, *Der Mythos des faustischen Teufelspakts. Geschichte, Legende, Literatur* 438

Gabriella Catalano

Mathias Mayer, *Eigentlichst, nachbarlichst, der Deinigste. Goethes absoluteste Freiheit des Superlativus* 440

Francesco Rossi

Alessandro Costazza (a cura di), *Il romantico nel Classicismo / il classico nel Romanticismo* 443

Maria Luisa Wandruszka

Ursula Isselstein (hrsg. v.), *Rabel Levin Varnhagen: Tagebücher und Aufzeichnungen* 445

Elena Polledri

Marco Castellari, *Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation* 449

Stefano Apostolo

Karl Gutzkow, *Kleine autobiographische Schriften und Memorabilien* 453

Gabriella Pelloni

Maurizio Pirro (a cura di), «*La densità meravigliosa del sapere*». *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento* 456

Barbara Sasse

Alexander Nebrig – Daniele Vecchiato (hrsg. v.), *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800. Übersetzungshistorische und literaturwissenschaftliche Studien* 460

Mario Bosincu

Isabella Ferron, *L'officina dello scrivere. Il carteggio di Alexander von Humboldt* 465

Gianluca Esposito

Bernhard Arnold Kruse (a cura di), *Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo* 467

Stefano Franchini

Mauro Ponzi – Sarah Scheibenberger – Dario Gentili – Elettra Stimilli (hrsg. v.), *Der Kult des Kapitals. Kapitalismus und Religion bei Walter Benjamin* 471

Simona Vanni Robert Musil, <i>L'ultimo giornale dell'imperatore</i> , a cura di Massimo Libardi – Fernando Orlandi	p. 475
Mariaelisa Dimino – Elmar Locher – Massimo Salgaro (hrsg. v.), <i>Oberleutnant Robert Musil als Redakteur der Tiroler Soldaten-Zeitung</i>	479
Wolfgang Hackl Arturo Larcati – Klemens Renoldner – Martina Wörgötter (hrsg. v.), <i>Stefan Zweig Handbuch</i>	483
Beatrice Berselli Arturo Larcati – Klemens Renoldner (hrsg. v.), « <i>Am Liebsten wäre mir Rom</i> ». <i>Stefan Zweig und Italien</i>	487
Fabrizio Cambi Anna Antonello – Michele Sisto (a cura di), <i>Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell'Europa del Novecento</i>	491
Luca Zenobi Helena Köhler, <i>Vom Text zum Bild. Die Collagen von Peter Weiss und ihr Verhältnis zum schriftstellerischen Werk</i>	496
Giovanni Melosi Martin Huber – Manfred Mittermayer (hrsg. v.), <i>Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung</i>	499
Stefano Apostolo André Heller (hrsg. v.), <i>Thomas Bernhard – Hab & Gut. Das Refugium des Dichters</i>	503
Micaela Latini Salvatore Tedesco, <i>Fuoco pallido. W.G. Sebald: l'arte della trasformazione</i>	505
Moira Paleari Alberto Destro, <i>Saggi, scritti, interventi 1989-2015</i>	507
Dora Rusciano Elena Stramaglia, <i>Il peso del mondo e la scrittura in frammenti. Poetica della percezione e della lingua in Das Gewicht der Welt di Peter Handke</i>	511
Serena Grazzini Alessandro Costazza, <i>Ladri di identità. Dalla falsa testimonianza alla testimonianza come finzione nella letteratura tedesca sulla Shoah</i>	514
Michael Dallapiazza Steffen Klävers, <i>Decolonizing Auschwitz? Komparativ-postkoloniale Ansätze in der Holocaustforschung</i>	518
Aldo Venturelli Gerhard Neumann, <i>Selbstversuch</i>	521
Ute Weidenhiller Valentina Serra, <i>Robert Menasse. Intellettuale, scrittore e critico europeo</i>	525

Aldo Venturelli Gian Enrico Rusconi, <i>Dove va la Germania? La sfida della nuova destra populista</i>	p. 528
Anna Fattori Daniela Fargione – Carmen Concilio (a cura di), <i>Antroposcenari. Storie, paesaggi, ecologie</i>	531
<i>Linguistica e didattica della lingua</i>	
Silvia Toniolo Manuela Caterina Moroni – Federica Ricci Garotti (hrsg. v.), <i>Brücken schlagen zwischen Sprachwissenschaft und Daf-Didaktik</i>	537
<i>Schede</i>	
Isabella Ferron Eva-Maria Thüne, <i>Gerettet. Berichte von Kindertransport und Auswanderung nach Großbritannien</i>	538
Paola Maria Filippi Celso Macor – Ervino Pocar, <i>La lotta con il tempo e con la parola. Carteggio 1967-1981</i>	540
Fabrizio Cambi <i>Epistolario e documentazione donati da Anna Chiarloni all'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Torino</i>	541
RASSEGNE	
Anna Fattori <i>La letteratura svizzero-tedesca tradotta di recente in Italia</i> (Carl Spitteler, Max Frisch, Robert Walser, Friedrich Glauser, Thomas Meyer)	542
CONVEGNI E SEMINARI: RESOCONTI E BILANCI	
Chiara Conterno – Astrid Dröse <i>Lessing im Dialog – Zweites deutsch-italienisches Colloquium zur Literatur der Aufklärung</i>	553
NOTE CRITICHE	
Marco Maggi, <i>Postille al Dante di Benjamin</i>	559
SEGNALAZIONI	
a cura di Fabrizio Cambi	568

RECENSIONI

Letteratura e cultura

Manuel Bauer, *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2018, S. 404, € 29,95

W. Daniel Wilson, *Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich*. Mit zahlreichen Abbildungen, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2018, S. 368, € 28

Es mag Zufall sein, dass ausgerechnet in einer Zeit, in der mit dem beschönigenden Namen *identitärer* Bewegungen totgeglaubte völkische Ideologien neuen Zulauf finden, kurz hintereinander gleich drei gewichtige Werke zum *Faust* erschienen sind, zum vermeintlich *deutschesten* aller Mythen, zum vermeintlichen Ausbund *deutschen Wesens*. Außer den beiden hier zu besprechenden ist auch noch das *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien* (hrsg. v. Carsten Rohde – Thorsten Valk – Mathias Mayer, J.B. Metzler, Stuttgart 2018) publiziert worden, das auf mehr als 600 Seiten die nicht mehr zu überblickende Varietät der Zeugnisse und Erscheinungen zum Faustmotiv unter generischen Gesichtspunkten bündelt. Enthistorisierende Umdeutungen literarischer Texte sind zwar in Rezeptionsprozessen normale Folge von kulturellen Aneignungsversuchen folgender Generationen, aber selbst vor dem Hintergrund der Nibelungenrezeption oder dem zum deutschen Gründungsmythos hingebogenen Arminius der Varusschlacht bleibt die Karriere, die Faust in deutschen Zusammenhängen gemacht hat, unerreicht – und letztlich unerklärlich. Dabei ist die nationalsozialistische Vereinnahmung Fausts und Goethes nur der vorerst letzte Schritt einer viel älteren Entwicklung, die von Anfang an gegen den *Faust* Goethes aus

dem *Fragment* oder aus *Faust-Der Tragödie erster Teil* ihren Lauf nahm. Als Höhepunkt einer deutschen Linie des Dichtens und Denkens galt der NS-Ideologie Goethes *Faust* (allerdings erst von einem bestimmten Zeitpunkt an; Goebbels verachtete Goethe noch 1934), als Gegenpol zum westeuropäischen Empirismus und Rationalismus. Oswald Spenglers Visionen einer faustischen Kultur des Abendlandes hielt dagegen noch Abstand von der Vorstellung, Faust als *nationale* Identifikationsfigur, gar Symbol des *Deutschtums* zu sehen. Zwar ist es einleuchtend, dass Goethe von den Nazis und ihren hilfsbereiten Germanisten als Dichter der Deutschen vereinnahmt wurde, der er keineswegs war, dass dies aber schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts propagiert wurde, bleibt irritierend. Wie Faust zum mythischen Deutschen werden konnte, ist mit Goethes Werk nicht zu erklären, denn Faust ist dort ja nur sehr wenig *faustisch*. Und nicht nur zum *Mythos* der Deutschen wurde er: Heine, ausgerechnet, erklärt in der *Romantischen Schule* 1836: «denn das deutsche Volk ist selber jener gelehrte Doktor Faust, es ist selber jener Spiritualist, der mit dem Geiste endlich die Ungenügsamkeit des Geistes begriffen und nach materiellen Genüssen verlangt und dem Fleische seine Rechte wiedergibt» (Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, Hist.-krit. Gesamtausg., 8.1, 1979, S. 160). Schon 1802 beschreibt ihn Friedrich Schelling in der *Philosophie der Kunst* als «mythologische Hauptperson der Deutschen», die «recht aus der Mitte des deutschen Charakters und seiner Grundphysiognomie» geschnitten sei (*Ausgewählte Schriften*, 6 Bde., Frankfurt a.M. 1995², hier Bd. 2, S. 265). Vom deutschen Charakter und seiner Grundphysiognomie hatte freilich schon Friedrich Maximilian Klinger in *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* nur ein Jahr, 1791, nach Goethes *Fragment* und mittels einer völlig anderen Konstruktion der Haupt-

figur gesprochen, oder besser: gegen den deutschen Charakter polemisiert, wenn den «teutschen Männern» attestiert wird «den bittersten Haß gegen Freiheit, die zärtlichste Liebe für Sklaverei zu empfinden [...]», um nur ein Beispiel zu nennen, wie sich hier das Deutsch-Faustische noch ausdrücken konnte. Von Faustischem dieser Art wird nach Goethes *Faust I* und bis Thomas Manns *Doktor Faustus* in deutschen Zusammenhängen nicht mehr gesprochen werden. Ein Kompendium, welches all dies in seiner Problematik darstellte und von heutiger Sicht aus kontextualisierte, war dringend vonnöten.

Manuel Bauers Buch zum literarischen Faust-Mythos ist mehr als nur eine weitere Publikation zur Faust-Geschichte, es bietet nicht nur einen Längsschnitt durch 500 Jahre Literaturgeschichte in Form eines (ungewöhnlich gut gelungenen) Lehrbuchs, Grundlagenbuchs. Es gelingt ihm nicht nur, die auch im rein literarischen Bereich unübersehbar gewordene Vielfalt der Faust-Bearbeitungen bis in unsere Tage klar und stringent darzustellen, sondern dazu auch die aktuelle und oft konträre Lage der Forschungsdiskussionen dem Leser nahebringen und dabei durchaus eigene und neue Akzente zu setzen. Auch wenn es selbst keinen höheren Anspruch äußert, als den, eine Überblicksdarstellung sein zu wollen, geht Bauers Werk zumindest für die deutschen Zusammenhänge doch weit über das hinaus, was vergleichbare Unternehmungen bisher bieten konnten. Ebenso sind die Faustbearbeitungen nach 1945 in deutschen Kontexten nie systematisch dargestellt worden. Nach einer terminologischen Vorverständigung – Bauer orientiert sich bei seinem Mythos-Begriff an Blumenberg – und einigen Seiten zu den vormodernen Vorläufern behandeln zwei längere Kapitel den historischen Faust und die frühe Sagenbildung, vor allem aber die Volks-

buch-Tradition um die *Historia von D. Johann Fausten*, die oft nur unter mediävistischen Gesichtspunkten diskutiert wird. Wichtig, dass schon hier über Luther gehandelt wird, «den teufelsgläubigen Luther» (S. 32), und damit von Anfang an die das Buch als eine der Hauptlinien durchziehende Frage nach Faustens *Deutschtum* hervorgehoben wird. Nicht erst Thomas Mann, sondern auch Heine, der allerdings in haltlos affirmativer Weise (in der *Romantischen Schule* wie später im *Tanzpoem*), stellen die enge Verbindung Reformation-Faust-Deutsch in den Vordergrund. Nur am Rande wahrgenommen wird meist auch die englische Faust-Tradition um Christopher Marlowe und die Tatsache, dass Faust nur auf dem Umweg über England «zum deutschen ‘Nationalhelden’» (S. 87) werden konnte. Unerwartbar breiten Raum widmet Bauer Lessings Faust-Projekt, welches weder in der Lessing- noch in der Faust-Forschung nennenswerten Raum einnimmt, auch wenn sich in der großen Lessing-Edition von 1997 umfangreiche Kommentare dazu finden. Zwar sind auf der Basis der überlieferten Fragmente und der Bemerkungen von Zeitgenossen letztlich nur Spekulationen zu dieser «Legende um Lessings verschollenen Faust» (S. 102) möglich, doch wird man zu recht, so betont Bauer, von einer «stoffgeschichtlichen Revolution» reden dürfen, wenn zum ersten Mal das Streben nach Wissen zum «edelsten der Triebe» erklärt wird (S. 106). Nachdem noch von Gottsched und andern der Fauststoff als Unfug für den Pöbel bezeichnet werden konnte, ist Faust hier eine positive Figur der Neuzeit. Gleichwohl scheint Lessing hier nach Bauers Meinung auch schon eine «Dialektik der Aufklärung» darstellen zu wollen (S. 107). Überraschend ist auch der Befund, dass Lessing offenbar eine «nationalkulturelle Aufladung des Stoffes» betreiben wollte, ihn gar zum «Ausdruck deut-

scher Mentalität» (S. 109) erklärt. Was dazu in seinen *Literaturbriefen* greifbar ist, unterscheidet sich jedoch fundamental von späterer Deutschtümelei. Es richtet sich zwar gegen das «Artige, das Zärtliche, das Verliebte» französischer Mentalität, aber wenn er das «Große, das Schreckliche, das Melancholische» (S. 108) zitiert, das besser «auf uns» wirke, meint er zunächst «das Englische», für das paradigmatisch Shakespeare stünde, bindet das Deutsche also ans Englische an. Bevor Bauer sich dann dem literarischen «Zentralheiligtum» annähert (131), streift er nach Lessing noch eine Reihe weiterer, weithin unbekannter, für die Ausformung der Traditionen aber keineswegs unbedeutender Faust-Bearbeitungen, etwa die von Friedrich Müller (1778). Goethes Metamorphose des Mythos wird in zwei Teilen vorgestellt, unterbrochen von einem Kapitel zu Faust im frühen 19. Jahrhundert, ausgehend von Friedrich Schlegel und Schelling, wobei der Weg zur Nationaltragödie zunächst von Ludwig Tiecks «Anti-Faust», einer Literatursatire, konterkariert wird. Adelbert Chamisso, Brentano und Arnim, Wilhelm Hauff und Klingemann könnten auf den ersten Blick zwar weitere Beispiele der nun schon Jahrzehnte dauernden Faust-Inflation sein, wie sie Tieck in den Blick nahm, sind jedoch durchaus wichtige weitere Stationen mit zum Teil sehr bedeutenden Beiträgen (etwa Arnims Fragment *Die Kronenwächter* von 1817), als Alternativen zum 'nationalen Weg', besonders bei Arnim, der in seinem Roman und der dubiosen Hauptfigur fast den weiteren Rezeptionsweg «vorauszuahnen» scheint (S. 181). Mit Lord Byron, Puschkina, *Faust und Don Juan* (in der deutschen Literatur: Grabbe, 1829) sowie Balzac kommen nichtdeutsche Beispiele des Faustmythos in den Blick. Die beiden Kapitel nun zu Goethe schaffen es auf überzeugende Weise, sowohl

den Prozesscharakter des Werks nachvollziehbar zu machen, die Unterschiede zwischen der frühen Fassung (*Urfaust* und *Faust-Ein Fragment*) und *Der Tragödie erster Teil* hervorzuheben, als dabei stets auch die aktuelle Faust-Diskussion einzubeziehen. Bauer lässt sich nicht dazu verleiten, das extrem komplexe Textgewebe auf eine Grundaussage zu reduzieren, sondern arbeitet die offenbar von Goethe so beabsichtigte Widersprüchlichkeit der Hauptfiguren heraus. Vor allem räumt er der Margareten-Tragödie den Platz ein, die für die Auseinandersetzung mit Goethes Werk unabdingbar ist und die schon in der frühen Fassung fast vollständig enthalten war. Die Gretchentragödie ist das Vehikel zur intendierten Sozialkritik, ist «allem voran ein soziales Drama mit ideologiekritischem Anspruch» (S. 157). Unter den zahlreichen Faustwerken der Zeit nach «dem Ende der Kunstperiode (S. 253) ist als Adaption wohl allein Heines Tanzpoem *Der Doktor Faust* hervorzuheben (1851), das samt Heines Erläuterungen zum Fauststoff ausführlich behandelt wird und den Hintergrund für die Heine fast als «Kontrastprogramm» (S. 272) gegenüberstehenden *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust* Wagners (1830) bildet. Im faustischen 20. Jahrhundert wird der Teufel deutscher Nationalheld, was in Klaus Manns *Mephisto* und Else Lasker-Schülers *Ich und Ich* seinen bedrückenden Niederschlag findet. Was Bauer «Vorläufige Endspiele und Einschüchterung durch Klassizität» (S. 287) nennt, spielt sich vor 1945 zunehmend im nichtdeutschen Sprachraum ab, bei Bulgakov und Paul Valéry. Eine deutsche alternative Sicht auf den Mythos versucht allerdings Frank Wedekind 1912 mit seinem weiblichen Faust *Franziska* zu entwickeln. Spätestens mit Thomas Manns *Doktor Faustus* schien der Mythos aber an sein Ende gekommen zu sein, doch ist er bis in die deutsche Gegenwartli-

teratur weiter virulent, wenn auch nicht mehr unter nationaldeutschen Vorzeichen. Für die frühe Nachkriegszeit allerdings scheint davon ausgerechnet in der DDR noch ein Nachhall in den Angriffen gegen Hanns Eislers *Faustus-Libretto* (1952) vernehmbar zu sein. Bauer behandelt diesen Fall in der gebotenen Ausführlichkeit. Dass Faust für konkurrierende weltanschauliche Konzepte in Anspruch genommen werden kann, war schon früher deutlich geworden. Dass Faust aber nicht als der «vorbildliche sozialistische Held, sondern eine Zentralgestalt der deutschen Misere» dargestellt wurde, war trotz Brechts Intervention zugunsten Eislers inakzeptabel. Die letzten beiden Werke, mit denen Bauer sein Handbuch beschließt, sind erneut weibliche Faustbilder: Elfriede Jelineks *FaustIn and out* (2012) und Thea Dorns *Die Unglückseligen* (2016). Das Buch, das eines der komplexesten Motive der Weltliteratur in seinen historischen Ausformungen in solcher Klarheit (und bei Berücksichtigung einer noch immer ausufernden Forschungsaktivität) vorzustellen weiß, ist ein Glücksfall für die literaturwissenschaftliche, nicht nur germanistische Diskussion.

Sinngebend für die neue *Deutsche Republik*, die 1919 entstand und die erst knapp 10 Jahre später und dann verächtlich *Weimarer Republik* genannt wurde, hätte der *Geist von Weimar*, also der antipreußisch begriffene Humanismus der Weimarer Klassik werden sollen. Goethe und sein Werk schien sich zunächst gegen eine nationalsozialistische Vereinnahmung zu sperren. Anders als es bei Schiller, Herder, Kleist, Hölderlin der Fall war, traf Goethe bei den Nationalsozialisten auf erhebliche Vorbehalte. «Er war Aufklärer, Weltbürger, Pazifist. 'Judenfreund', Freimaurer», was aber ein Janusgesicht war, wie W. Daniel Wilson gleich zu Anfang seiner auf umfangreichen Archivrecherchen beruhen-

den Untersuchung feststellt, denn dieser Goethe wurde rasch von einem anderen verdrängt, «der von allem das Gegenteil des humanistischen Goethe war: Gegenauflärer, Nationalist, Kriegsbefürworter, 'Judenfeind' und Geheimbundgegner» (S. 9), und dieser 'deutsche' Goethe schälte sich schon seit Beginn des Jahrhunderts heraus. Dass sich Kunstwerke kaum gegen ihre ideologische Vereinnahmung schützen können, ist eine Binsenweisheit, aber der in London lehrende amerikanische Germanist Wilson konfrontiert seine Leser schon auf den ersten Seiten mit Stellen, mit denen leicht ein durchaus braunes Goethebild geschaffen werden konnte. Der Angelpunkt hing mit den für die Nazis «brennenden Fragen seiner Haltung zu Juden zusammen», mit Goethes Kosmopolitismus (S. 11) auch, der stets im Verdacht stand, jüdisch zu sein. Eine ganze Reihe seiner Äußerungen sind aber nun ohne Zweifel antisemitisch zu interpretieren. Das macht zwar aus Goethe noch lange keinen Antisemiten, auch wenn Wilson deutlich auf seine «Judenfeindlichkeit» (S. 256) pocht, aber *nach* Auschwitz ist eben auch alles *davor* nur im Blick *darauf* zu bewerten. Das allein aber hätte sicherlich nicht gereicht, den *deutschen* Goethe zu formen. Die Schlüsselrolle in diesen Bemühungen nahm die 1885 in Weimar gegründete Goethe-Gesellschaft ein, die den Nazis zunächst als 'verjudet' und aufgrund ihrer Internationalität als 'undeutsch' galt. Wilson schreibt die Geschichte dieser Gesellschaft und ihres Verhaltens den jüdischen Mitgliedern gegenüber als eine Geschichte des Versagens, in der der 'Gleichschaltung' kaum Widerstand entgegengesetzt wurde. Ein besonderes Anliegen seiner Studie ist es, die jüdischen Mitglieder «in ihrem menschlichen Profil darzustellen» (S. 13), ihnen eine Stimme zu geben gegen den Chor willfähriger Akteure der kulturellen Szene Deutschlands. Was Wilson

aus Briefen und Akten zitiert, analysiert und in einem langen Anhang sachlich dokumentiert, ist bedrückend und belegt, dass längst noch nicht aufgearbeitet ist, welche Rolle die Germanistik in der NS-Zeit spielte. Dabei sieht Wilson nicht nur die regelrechte Gier, sich dem neuen Regime anzupassen, was er einer rücksichtslosen moralischen Beurteilung unterzieht, sondern er versucht durchaus abzuwägen, welche Optionen führende Persönlichkeiten der Gesellschaft, wie Anton Kippenberg, den er positiv heraushebt, denn tatsächlich hätten haben können. Unrühmlich erscheint auch die im letzten Kapitel, *Ausblick und Fazit* beschriebene Wandlung der Gesellschaft nach 1945 und die erneuten Anpassungsversuche vieler Akteure. Und Goethe? Er «wurde in den ersten Nachkriegsjahren zum politischen Alibi einer ganzen Generation mobilisiert» (S. 256).

Michael Dallapiazza

Frank Baron, *Der Mythos des faustischen Teufelspakts. Geschichte, Legende, Literatur*, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, S. 317, € 99,95

Seit einem halben Jahrhundert prägen zwei Forscher die Diskussion um das historische Vorbild der berühmtesten Dramenfigur deutscher Zunge: Faust gegen Faustus, Autodidakt gegen Akademiker, Knittlingen gegen Helmstadt, Günter Mahal gegen Frank Baron. Nun hat letzterer die Summe seiner Forschungen zum Thema vorgelegt, in der renommierten Reihe «Frühe Neuzeit», ehemals bei Niemeyer in Tübingen, heute bei de Gruyter verlegt. Viel geändert hat sich seit den ersten Beiträgen Barons zu der Diskussion aus den späten Siebziger- und frühen Achtzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts eigentlich nicht. Noch immer ist Faustus

für Baron der 1483 in Heidelberg immatrikulierte «Georius Helmstetter», und eben nicht der von Johannes Manlius dem großen Reformator Melancthon untergeschobene «Johannes Faustus» aus Knittlingen bei Bretten. Noch immer beharrt Baron auf dem entscheidenden Kriterium für die Zuweisung einer Quelle zur 'Geschichte' oder zur 'Legende': Wo Fausts Vorname 'Georg/Jörg' lautet, ist noch die historische Gestalt gemeint, wo er 'Johannes' heißt, ist bereits die Legendenbildung am Werk. Die Kronzeugen der 'Helmstadt'-These, der Brief des Conrad Mutianus und insbesondere das Wettertagebuch Kilian Leibs in Verbindung mit dem Ingolstädter Ratsprotokoll von 1528, werden im ersten Abschnitt des Buches dennoch ebenso wie die zentralen Unterlagen aus dem Heidelberger Universitätsarchiv nur kurz referiert; selbst Barons große (allerdings auch bereits Mitte der Achtziger erstmals publizierte) Entdeckung, ein Brief Peter Suters an Nikolaus Ellenbog, in dem Suter eine *nativitas* erwähnt, die ihm «magister Georgius Helmstetter» gestellt habe, wird eher stiefmütterlich behandelt. Stattdessen dreht und wendet auch Baron ebenso hartnäckig wie ergebnislos den sattsam bekannten Brief des Trithemius, bevor er in einem Exkurs ausgerechnet den Namenswechsel Luthers anführt, obgleich dieser ja eher zum Beleg für die Annahme seines Widersachers Mahal taugt, der bekanntlich davon ausgeht, der historische Faustus habe seinen Namen schlicht durch das Anhängen einer lateinischen Endung an den deutschen Familiennamen Faust hergestellt, als zu Barons eigener These von der freien Erfindung des lateinischen Beinamens 'Faustus' aufgrund von dessen Bedeutung 'der Glückliche'.

Auch die weiteren Zeugnisse zum historischen Faust werden in jeder Hinsicht unsystematisch behandelt; neben Quellen, die zweifellos der geschichtlichen Per-

son zuzuordnen ist, stehen solche, deren Verlässlichkeit Baron selbst eher zurückhaltend beurteilt, ohne dass eine Hierarchisierung der Textzeugen, ein chronologisches Vorgehen oder eine thematische Schwerpunktsetzung erkennbar würde. Ein eigener Abschnitt zur Polemik zeitgenössischer Ärzte gegen Faustus trägt weder zu Barons Grundthese noch zum Bild, das sich der Leser sonst von dem frühneuzeitlichen Astrologen machen könnte, irgendetwas Erhellendes bei, erwähnt jedoch bereits beiläufig eine These, die in der Forschung inzwischen allgemeine Zustimmung gefunden hat und auch für Barons Argumentation zentral ist: Im Laufe der Legendenbildung seien zahlreiche (vermeintliche oder tatsächliche) Attribute anderer, historisch-biographisch besser bezugter Renaissancemagier wie Trithemius, Agrippa oder Paracelsus allmählich auf Faustus übertragen worden, um dessen spärlich überlieferte Lebenszeugnisse zu einer halbwegs vollständigen Vita auszubauen.

Noch weniger Neues und Zielführendes als der erste bietet der letzte Abschnitt des Buches, der nur aus einem einzigen Kapitel besteht und auf diesen knapp dreißig Seiten den aussichtslosen Versuch unternimmt, die komplexen und noch immer weitgehend ungeklärten Abhängigkeitsverhältnisse zwischen dem englischen Faustbuch, einer (vielleicht) um dieselbe Zeit herum entstandenen englischen Ballade, Marlowe, Lessing und Goethe zu entwirren. Entscheidende Argumente für oder gegen die Sinnhaftigkeit von Barons Monographie bietet daher allein der mittlere Abschnitt, der den Anspruch erhebt, die Entstehung einer Faustlegende als Bindeglied zwischen der historischen Gestalt und der literarischen Figur in ihren zeitgenössischen Kontexten minutiös nachzuzeichnen und so einen Beitrag zur Mythengeschichte (und vielleicht auch -theorie) zu leisten. Hier jedenfalls finden

sich nicht nur die ausführlichsten Darstellungen (beinahe zweihundert Seiten, verteilt auf acht Unterkapitel), sondern auch die differenzierte Darstellung der Wittenberger, Heidelberger und Frankfurter Verhältnisse, die zum erstaunlichen Erfolg der *Historia* beitrugen.

Zunächst betont Baron die entscheidende Rolle, die Teufelsvorstellungen und Hexenglaube der beiden Reformatoren Luther und Melancthon für die von deren Tischgesprächen bzw. Sonntagspredigten initiierte Legende vom Teufelsbündner Faustus spielen. Ausgehend von dieser Feststellung etabliert Baron anhand der Beispiele des Juden Lippold und Dietrich Flades ein Schema der Hexenprozesse, das er dann in der *Historia* von 1587 wiederfindet. Das zentrale Bindeglied – und für Baron der wichtigste Text für die Legendenbildung um Faust herum überhaupt – ist dabei Hermann Witekindes (eigentlich Hermann Wilckens) unter dem Pseudonym Augustin Lercheimer veröffentlichte Schrift *Christlich bedencken vnd erinnerung von Zauberey* (1585), die in verschiedener Hinsicht gerade für die *Historia* eine entscheidende Rolle gespielt habe. Deren ausführlich nachgezeichnete Druck- (und Nachdruck-) Geschichte bildet dann den Übergang zum bereits erwähnten dritten, Marlowe, Lessing und Goethe gewidmeten Teil des Buches.

Dabei überzeugt Barons erster Versuch, die narrative Struktur der *Historia* als Nachbildung eines stereotyp ablaufenden Hexenprozesses zu erweisen, nur sehr bedingt; gerade die äußerst problematische Gleichsetzung des Teufels mit dem Henker, die im Zusammenhang mit dem scheiternden Versuch einer Auflösung des Teufelspaktes und einem stattdessen erfolgenden zweiten Pakt eine wichtige Rolle spielt, wird zwar immer wieder vorgeschlagen, kann aber an keiner Stelle etwa durch logische Argumente oder Textbelege wirklich plausibel

gemacht werden. Wesentlich nachvollziehbarer ist die Nachzeichnung der Abhängigkeitsverhältnisse zwischen dem Reformierten Wittekind, der nach dem Tod des streng lutherischen Kurfürsten Ludwigs VI. und der Amtsübernahme des Calvinisten Johann Casimir nach Heidelberg zurückkehren konnte, und dem Lutheraner Spies, den das genau spiegelverkehrte Schicksal ins Frankfurter Exil trieb. In einem minutiösen Vergleich der beiden Texte wird immer wieder deutlich, wo Spies gegen Wittekind – teils polemisch, teils satirisch – Position bezieht und wie der konfessionelle Konflikt die Genese der *Historia* maßgeblich beeinflusst.

Inhaltlich mag das als Ertrag von fast dreihundert Druckseiten bescheiden wirken, zumal es sich natürlich auch hier um die Wiederholung und Zusammenstellung früherer Forschungsergebnisse Barons handelt. Doch tatsächlich ergeben sich die beiden Hauptkritikpunkte an dieser Compilation älterer Arbeiten aus ganz anderen Umständen. Zunächst einmal ist nämlich leider festzustellen, dass das Buch grundlegenden wissenschaftlichen Standards nicht entspricht, weil Baron insbesondere Quellen nicht korrekt nachweist, sondern meist lediglich auf den Aufsatz oder die Monographie verweist, in dem oder der er selbst die entsprechende Quelle irgendwann einmal (hoffentlich korrekt) zitiert hat – ein Benutzer der vorliegenden Publikation muss also bei der Recherche nach einem solchen Quellennachweis stets den mühsamen Umweg über eine andere Veröffentlichung Barons nehmen, was die Handhabbarkeit des Buches im wissenschaftlichen Kontext doch enorm beeinträchtigt.

Viel erschreckender ist jedoch das sprachliche, ortho- und typographische Gewand, in dem diese Publikation eines renommierten Verlags, die zudem ja auch in die äußerst angesehene Reihe

‘Frühe Neuzeit’ aufgenommen wurde, daherkommt. Nicht nur die sehr mangelhafte Textkohärenz, die oft keinerlei gedanklichen, etwa durch Konjunktionen oder Adverbiale wenigstens angedeuteten Zusammenhang zwischen unverbunden nebeneinander stehenden Einzelsätzen erkennen lässt, macht die Lektüre zu einem äußerst mühsamen Unterfangen. Häufig – und dies gerade gegen Ende des Buches – machen viele Sätze den Eindruck, nicht noch einmal angeschaut, geschweige denn konsequent Korrektur gelesen worden zu sein, wie ein Beispiel unter vielen veranschaulichen mag: «Allerdings hat Marlowe auch die verzweifelte Konfrontation mit dem ewigen Tod hat Marlowe [sic], wie die Ballade, als persönlichen Verlust bildlich vergegenwärtigt» (S. 257). Natürlich ist ein solcher Befund auch kein Ruhmesblatt für den Autor, der ein derart unfertiges und zudem von unzähligen Tippfehlern (etwa die konsequente Bezeichnung eines bekannten Verlagsort als «Hildeshiem [sic]», S. 241 bzw. 293) geziertes Manuskript einreicht – dennoch erweist Baron dem Verlag natürlich letztlich einen Bärendienst, wenn er im Vorwort schreibt: «Nicht zuletzt bin ich auch Herrn Jacob Klingner vom Verlag Walter de Gruyter für seine Lektorarbeit zu Dank verpflichtet» (S. VI). Effektiver ist der Pranger wohl noch von keinem mittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Henker eingesetzt worden.

Heiko Ullrich

Mathias Mayer, *Eigentlichst, nachbarlichst, der Deinigste. Goethes absoluteste Freiheit des Superlativs*, Winter Verlag, Heidelberg 2018, pp. 106, € 24

È ben chiaro fin dall’inizio. Dedicare attenzione all’uso del superlativo nel-

la scrittura goethiana, come fa Mathias Mayer nel suo recente studio, non significa prediligere il piano di un'indagine circoscritta entro i limiti della denotazione linguistica, né cedere al desiderio di una registrazione imparziale, tanto cara alla filologia positivista. L'attenzione al dettaglio da parte di Mayer non è assimilabile a un'acribia interpretativa o a un gioco intellettuale fine a se stesso. Diventa invece un'occasione particolare e preziosa sia per affrontare un tema legato alla lingua di Goethe che per scoprire in esso interazioni nascoste e rivelatrici. Osservate con la lente di ingrandimento dell'interprete, affiorano significazioni inaspettate: l'oggetto, isolato dal contesto, viene reinserito in un paesaggio costruito per l'occasione entro la vastità dell'opera, illuminato da una luce nuova. La ridondanza del superlativo, evocata con lieve ironia nell'elenco esposto nel titolo del saggio, *Eigentlichst, nachbarlichst, der Deinigste*, è già in sé espressione di una scelta mirata e non già di una casualità non riflettuta. Il problema rimane capirne la pregnanza specifica ma, nello stesso tempo, comprenderne la valenza poetica. Indagato trasversalmente attraverso le testimonianze di opere e lettere, interrogato nella sua ricorrenza e nel suo valore, il superlativo diventa nel discorso critico un modo per penetrare la poetica attraverso la lingua che, come si sa, è il vero e profondo tramite fra arte, natura, filosofia e religione.

Vilipeso e osteggiato da Gottsched o da Lichtenberg, da Friedrich Theodor Vischer e persino da Nietzsche, il superlativo appare in prima istanza come elemento negletto, orpello di un'enfasi vuota e di circostanza se non altamente demagogica come nella lingua della propaganda nazista. Alla sua assenza nel campo della natura e alla sua appartenenza solo ad alcune lingue, legato, nell'ipotesi avanzata da Fritz Mauthner, alla dimensione metaforica, il superlativo

vo mostrerebbe un'inclinazione astrattizzante e soprattutto aprioristica, un pericolo, additato ancora oggi, ricorda Mayer, nei manuali di giornalismo, come espressione di un'emotività banale e al tempo stesso banalizzante. Di fronte a tanto accanimento proveniente da più parti e da diverse epoche, sembra davvero sorprendente il modo in cui Goethe se ne serve: quella forma, che anche al suo tempo non gode di nessuna fortuna, viene da lui prediletta, utilizzata con ogni piacere e disinvoltura. Ma è proprio nell'inclinazione a un uso frequente nei più diversi contesti che risiede l'invito alla riflessione. La frequenza è solo un dato, certo importante, ma la sua registrazione rimane improduttiva se non la si rende partecipe di un significato poetico di cui lo stile è a sua volta espressione. La messe degli esempi stabilisce lo stretto legame con una tendenza sperimentale che si affranca da ogni dettato normativo per celebrare, come recita il sottotitolo apposto alla sequenza di superlativi, una «absoluteste Freiheit». Nella prassi del superlativo, che supera il divario con ciò che è proibito (*eigentlichst* non è certo una forma corrente!), è possibile scorgere, come suggerisce lo studioso fin dalla premessa, una figura linguistica dello sconfinamento, in grado di esprimere una capacità allusiva e vitale. Esattamente il contrario, quindi, di quanto viene stabilito dalle grammatiche: la fissità gerarchica viene modificata nel dinamismo delle forme.

Non è sicuramente un caso che nella sua *Textgrammatik* Harald Weinrich prenda a esempio proprio alcune testimonianze goethiane per esemplificare il potenziale di differenziazioni a cui il superlativo richiama. Sulla scia di queste referenze, la *Textgrammatik* documenta come il superlativo corrisponda a un accrescimento che ha il ruolo di ampliare il significato nel momento in cui ne propone l'intensificazione. Se poi nell'uso

del superlativo è possibile sentire l'eco dell'elativo, caro agli antichi, questa eredità, come sempre in Goethe, viene accolta e trasformata: l'imitazione passa attraverso un processo di appropriazione e, insieme, di metamorfosi. Non potrà sfuggire allora come il principio morfologico che sta alla base di tutta l'opera goethiana informi anche il superlativo. Assoluto o relativo che sia, secondo i dettami della grammatica, il superlativo nega in Goethe un'istanza di primato senza alternative, una fissità che non conosce possibili paragoni, per declinare invece la dimensione di una misura in movimento: indica un processo assai più che uno scopo finale. Da un lato il superlativo muove verso la comparazione che, assunta in ogni campo, dalla letteratura alle arti visive alle scienze naturali, a metodo di ricerca, influenza le zone circostanti suggerendo un tessuto di relazioni indispensabili per comprendere la natura dei fenomeni. Dall'altro diventa espressione di una sollecitazione accrescitiva (*Steigerung*) che informa, negli scritti scientifici, l'idea di spirale con cui si segnala l'interna propensione allo sviluppo. Questa stessa tensione contiene in sé l'inclinazione verso la polarità, ma anche la verticalità dell'ascesa, appartenente, come ci ha insegnato August Langen, al lessico pietista nonché alla sua secolarizzazione.

L'urgenza dell'accrescimento è attestata nella varietà di forme in cui si dispiega: dalla paranomasia del genitivo (il *Tuch der Tücher* richiama alla mente nel *West-östlicher Divan* il velo della Santa Veronica), a costrutti canonici e non (esemplare è *der Deimigste* ricorrente negli epistolari) a potenziamenti realizzati attraverso il prefisso *all-*, di cui Mayer fornisce un lungo elenco a iniziale constatazione di un'esigenza di sottolineatura ulteriore, immediatamente rapportabile al terreno della creatività linguistica. Ed è attraverso una proposta così differenziata che il superlativo transita dalla sfera grammaticale a quella del

pensiero, celebrando qui la propria virtù innovativa. Questo perché il grado ultimo dell'aggettivo, richiamando le possibilità di una modulazione, si fa espressione di un pensiero dinamico e aperto, rivolto al superamento dei limiti. Il suo appello è diretto al lettore, chiamato con l'immaginazione a farsi carico di quella aspirazione allusiva, contenuta in un bilancio non già categorico, ma incline costantemente al dialogo. Nel connotare la materia e lo spirito, l'amore e la natura, il superlativo declina la sua vocazione 'polifunzionale' diventando così, osserva Mayer, espressione di una perenne inclinazione alla ricerca, un universo che rifugge da qualsivoglia stasi e fissità, un momento decisivo della visione del mondo di Goethe. A emergere è la sua potenzialità vitale, la corrispondenza con uno stile assimilabile a una forza energetica, rivolta a osservare i segni e gli effetti dei cambiamenti. Se indica la differenza, fondata per tutta l'estetica goethiana, fra arte e natura (mentre per quest'ultima la bellezza deve confrontarsi con il suo dissolversi, l'arte ne attesta la durata), ciò non elimina il comune ricorso a un principio dinamico. E perciò Faust viene definito come il dramma del superlativo, lì dove la grammatica si traduce in poetica. Per meglio dire, chiarisce Mayer, Faust è il dramma della sua sconfitta: nel designare una disposizione all'eccesso, che appartenga a Wagner o a Euphorion, a Faust o a Mefistofele, il superlativo si traduce in un elemento critico che marca la distanza sia dall'idealismo egocentrico che dal credo unilaterale nell'azione. A essere ribadita è l'idea che la tensione verso un fine, qualunque esso sia, non potrà essere mai risolutiva. La risposta, anch'essa mai definitiva, può risiedere solo nell'attitudine dinamica del cambiamento, in quel regno delle possibilità di cui la lingua poetica è più di ogni altra espressione.

Gabriella Catalano

Alessandro Costazza (a cura di), *Il romantico nel Classicismo / il classico nel Romanticismo*, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto (LED), Milano 2017, pp. 266, € 32

In seno ai dibattiti che in epoca moderna hanno accompagnato lo sviluppo della storia della letteratura e della storiografia letteraria i concetti di classico e di romantico, o quelli a essi correlati di 'Classicismo' e di 'Romanticismo', hanno prodotto differenziazioni che, come noto, non sempre risultano giustificabili alla luce dei rapporti reali tra le opere e gli autori. Troppo spesso, infatti, le prese di posizione degli storici della letteratura costituiscono il precipitato storico di segmentazioni operate *ex postero* che non tengono in debito conto l'intrinseca complessità, contemporaneità e contiguità dei fenomeni che, in ambito tedesco, vanno sotto i nomi di *Klassik* e *Romantik*. Si pensi, ad esempio, al celebre studio di Fritz Strich del 1922, il quale, in un'ottica del confronto, fornisce un'analisi storico-critica dei due termini partendo dalle categorie di *Vollendung* e di *Unendlichkeit*. È questa una strada che il presente volume, risultante dalle attività del Centro di Ricerca Coordinato 'Romanticismo e Romanticismi' istituito presso l'Università degli Studi di Milano nel 2015, non intende ripercorrere, ponendo invece l'accento sulla «complementarità dei due stili o dei due 'movimenti'», ossia sulle «modalità di intersezione e contatto tra di essi», come scrive il curatore, Alessandro Costazza, nella prefazione (p. 10).

L'abbandono dell'ottica del *confronto* a favore di un punto di vista che ponga in evidenza i molteplici *incroci* tra i due fenomeni o stili è uno dei principali meriti della presente miscellanea, la cui finalità, evidenziare i momenti di compresenza di classico e romantico nei discorsi estetico-poetologici a fondamento della

concezione dell'arte e della letteratura in epoca moderna, si inserisce tra gli obiettivi più rilevanti e attuali nel campo di ricerca in questione.

Nel contributo di apertura, *L'invenzione del Classicismo*, di Albert Meier, viene definita un «progetto romantico». Lo studioso individua le radici comuni ai due approcci all'arte e alla cultura nella critica culturale di matrice rousseauiana e nell'estetica dell'autonomia, sviluppata in reazione alla parcellizzazione della cultura in epoca moderna. Il limite posto su entrambi i fronti alla fiducia nello spirito di sistema illuministico conduce però a esiti differenti: il Neoclassicismo weimariano a un ideale di totalità realizzabile compiutamente nell'opera d'arte attraverso l'emulazione di modelli universalmente validi; il primo Romanticismo jenense al vagheggiamento di quell'ideale, oggetto della *Sehnsucht*, da Meier considerata proiezione *ex negativo* dell'idea di totalità classica. Dalla coscienza dell'impossibilità della realizzazione nel mondo moderno di quell'ideale deriverebbe il carattere notoriamente proiettivo e frammentario delle poetiche romantiche. Meier sembrerebbe qui limitarsi a riproporre uno dei luoghi comuni più inossidabili della *Klassik*- e della *Romantikforschung*, se non che, nell'affrontare la questione, egli esprime una riflessione, a tratti persino provocatoria, che ben riflette l'impostazione generale del volume: «ciò che noi chiamiamo Classicismo di Weimar è stato un progetto di romantici, i quali erano altrettanto consci della distanza dall'antichità classica quanto i colleghi di Jena e che per questo hanno concepito le loro opere letterarie in maniera non meno 'ironica'» (p. 25).

È possibile rovesciare quest'assunto? Concepire il romanticismo jenense e l'idea di antichità che in esso si profila in prospettiva neoclassica? L'articolo di Alessandro Costazza, incentrato sul nuovo modo di guardare all'antichità della

Goethezeit come «risultato dello studio e di una costruzione dal punto di vista della modernità» (p. 97), va per l'appunto in questa direzione, in particolare quando ricorda le affermazioni di Novalis in riferimento a un'antichità che «si forma sotto gli occhi e nell'anima dell'artista» e che pertanto «solo ora», ossia nel preciso istante in cui l'artista la sottopone a riflessione poetica, «comincia a nascere» (p. 96). Presupposto per la genesi della concezione classico-romantica dell'antico, secondo Costazza, è l'affermazione progressiva del concetto di «studio» nel corso del Settecento. Sorto in alternativa all'idea di imitazione passiva dei modelli classici prospettata nell'ambito della *Querelle des Anciens et des Modernes*, lo studio, nel senso moderno del termine, muove dalla fondamentale estraneità o alterità tra soggetto e oggetto della conoscenza storica. Il suo affermarsi costituisce pertanto un vero e proprio cambiamento di paradigma critico-letterario, dal quale prende avvio la riflessione ermeneutica di Ast e Schleiermacher, conferendo al discorso sull'antico quella peculiare valenza produttiva in funzione del presente che caratterizza la riflessione moderna. Costazza rileva i tratti fondamentali di quest'approccio già negli scritti di Winckelmann, Herder, Wilhelm von Humboldt, Hölderlin e segnatamente nelle pagine di Friedrich Schlegel, chiamando infine in causa una figura poco studiata ma di grande importanza per lo sviluppo dello studio dell'antichità nel Settecento tedesco: il filologo classico Christian Gottlob Heyne.

Su altri due interpreti centrali della letteratura romantica in lingua tedesca, Tieck e Wackenroder, verte il saggio di Elena Agazzi. Fin dall'inizio il romanticismo berlinese si distingue da quello jense per la sua natura tendenzialmente più conservatrice e indissolubilmente intrecciata all'esperienza tardo-illuminista, pur rivestendo nel contempo una fun-

zione di avanguardia rispetto agli sviluppi letterari immediatamente successivi – a proposito è possibile richiamare alla mente la designazione epocale di *Berliner Klassik*, coniata da Conrad Wiedemann in alternativa a quella di *Berliner Romantik*. Quest'ambivalenza di fondo si riflette nel concetto di *Kunstreligion*, espressione di un'estetica dell'autonomia artistica sviluppatasi nell'ambito della critica tardo illuminista alla religione, nonché in quel cattolicesimo estetico che, sia sul fronte classico che su quello romantico, tanta influenza esercita sulla letteratura tedesca intorno al 1800. È tuttavia, in primo luogo, nell'ambito della riflessione morale e dei suoi riflessi letterari che Agazzi riscontra alcuni degli elementi di novità più specifici, dimostrando in che misura la rivalutazione del ruolo dell'artista come oggetto d'ispirazione divina e interprete di una volontà sovrapersonale tragga origine da concezioni etiche complementari e distintive come quelle di Wackenroder, fautore di un'idea entusiastica della destinazione dell'artista, e di Tieck, più incline, almeno in origine, a un eroismo di tipo maschile, alla grandiosità e al sublime.

A ulteriori esempi di trasversalità e di contaminazione reciproca tra classico e romantico sono dedicati gli altri contributi della miscellanea, tre dei quali si lasciano inquadrare nell'ambito germanistico (su di essi ci si soffermerà brevemente), mentre i rimanenti provengono da ambiti di ricerca non soltanto contigui ma, seppure in misura diversa, anche coincidenti e sovrapponibili – a riprova della vocazione plurale e interdisciplinare della ricerca sull'epoca classico-romantica, che il volume interpreta nel migliore dei modi – ossia dall'anglistica (Francesca Orestano su Richard Payne Knight, Marco Canani su John Keats), dall'italianistica (William Spiaggiari) e Luca Danzi sul dibattito tra Classici e Romantici in Italia intorno al 1816), dall'estetica (Elio

Franzini sul cambio di paradigma estetico settecentesco verso la tattilità e il modello aptico, in un percorso che conduce da Burke a Herder), dalla storia della filosofia (Renato Pettoello sulle intersezioni classico-romantiche nella filosofia dell'arte di Schelling), dalla comparatistica (Maria Gabriella Riccobono su alcuni aspetti riguardanti il ruolo della similitudine nei *Promessi Sposi*), dalla storia della musica (Cesare Fertonani sulle strutture formali e narrative della *Sinfonia Grande D 944* di Franz Schubert) e dalla storia dell'arte (sulla grafica e sull'architettura, rispettivamente di Piera Giovanna Torrella e di Gianni Contessi).

Venendo ora ai contributi di taglio più specificamente germanistico, particolare attenzione merita il contributo di Giancarlo Lacchin su *Le forme di classicità romantica nella Hölderlin-Rezeption del George-Kreis*. Nel rinnovato rapporto con l'antico e con il sacro delineatosi nella poesia di Hölderlin, Lacchin scorge i prodomi di una rideterminazione complessiva del ruolo del poeta in rapporto alla collettività che, distaccandosi dalla tradizione della *Frühromantik*, rappresenta quel modello preciso di classicità inattuale e improntato alla dialettica fra proprio e improprio al quale attingerà il circolo di George. Sempre alla produzione poetica hölderliniana, considerata a ragione paradigmatica per quanto riguarda la compresenza di classico e romantico, fa riferimento il contributo di Sabine Doering, che si concentra sulle cosiddette odi epigrammatiche e sui loro successivi ampliamenti storico-mitologici, considerandoli rielaborazioni volte a ottenere un'apertura in chiave romantica di componimenti poetici originariamente ispirati al modello di brevità e di perfezione classicistico. Infine, Lorella Bosco si occupa dei riflessi delle *attitudes*, ossia degli spettacoli di pantomima o mimoplastica, nella letteratura di epoca classico-romantica. Partendo dalle *attitu-*

des di Emma Hart, a cui Goethe dedica particolare attenzione durante il suo soggiorno casertano del marzo 1787, Bosco traccia un percorso che consente di apprezzare l'importanza di queste forme di messinscena del corpo umano, ispirate a un repertorio iconografico di matrice classica, per la cultura di Weimar, *in primis* per il teatro, percorso che arriva a comprendere il loro rovesciamento ironico-parodico nei *Marmorbilder* romantici, e in quella combinazione archetipica di grazia e automatismo incarnata dal personaggio di Olimpia nel *Sandmann* hoffmanniano.

Il volume apre prospettive nuove e promettenti dal punto di vista storico-letterario e metodologico: là dove classico e romantico risultino in un rapporto di stretta consequenzialità, si rende necessario un ripensamento del loro rapporto, il che non implica tanto una messa in discussione della periodizzazione in sé, quanto, piuttosto, di qualsiasi impianto storiografico che non tenga conto della dialettica tra i due termini della questione. Sull'importanza di tale operazione non c'è bisogno di soffermarsi ulteriormente: ridiscutere il rapporto tra classico e romantico, in letteratura, significa ridiscutere i presupposti del moderno.

Francesco Rossi

Ursula Isselstein (hrsg. v.), *Rahel Levin Varnhagen: Tagebücher und Aufzeichnungen*, Wallstein, Göttingen 2019, pp.1064, € 98.

Della *Edition Rahel Levin Varnhagen* – un'impresa ambiziosa di studiose italiane e tedesche, nata dall'incontro casuale, nel lontano 1984, di due 'raheliane', Barbara Hahn e Ursula Isselstein, nella Biblioteka Jagiellonska di Cracovia, dove era stata riscoperta la *Sammlung Varnhagen* data per persa durante la guer-

ra – questo volume è il quarto, dopo il *Briefwechsel mit Pauline Wiesel* (1997), a cura di Barbara Hahn con la collaborazione di Birgit Bosold, il *Briefwechsel mit Ludwig Robert* (2001), a cura di Consolina Vigliero, e i *Familienbriefe* (2009), a cura di Renata Buzzo Mångari Barovero. Sono tutte edizioni critiche con rigorosi e minuziosi commenti, per i quali sono stati indispensabili viaggi non solo a Cracovia, ma anche in numerose biblioteche e archivi sparsi nel mondo, e un pazientissimo lavoro con i testi. Il lavoro a questo ultimo volume, per la disomogeneità delle fonti che lo compongono, deve essere stato particolarmente difficile.

Nei *Tagebücher und Aufzeichnungen* si trattava infatti di rendere conto di testi di diversissimo statuto, che Rahel usa con grande competenza e originalità. Per esempio i diari: in genere (non sempre!) seguono un decorso cronologico, ma Rahel contemporaneamente ne porta avanti diversi in parallelo, anche questi secondo una cronologia interna, ma divisi (di nuovo: non sistematicamente!) per temi. Pensando alla pubblicazione, anche anni dopo la loro stesura, li rielabora, li corregge insieme al marito Karl August Varnhagen. Da questo procedere risulta una grande confusione, ma «Dieses Sammelsurium selbst ist die von der Autorin gewählte Form», afferma la curatrice giustamente rispettosa. A livello puramente tecnico viene in mente Giacomo Leopardi, contemporaneo di Rahel, che nello *Zibaldone* mantiene un ordine rigorosamente cronologico, ma anche lui deve affrontare il problema di come conciliare la progressione temporale e i ritorni tematici, risolvendolo con il suo *Indice del mio Zibaldone*.

Ursula Isselstein spiega nella sua densa postfazione le scelte editoriali compiute per poter rendere conto non solo dei *Tagebücher* ma anche delle casse piene di annotazioni sparse scoperte a Cracovia: colme di appunti e di trascrizioni

(fra gli altri da Angelus Silesius, Wieland, Chamfort, Bürger, Mme de Genlis, Börne, Tieck, Saint-Martin, Hegel e, naturalmente, da Goethe), di traduzioni, brogliacci, copie e trascrizioni parziali di lettere, di appunti presi alle lezioni di estetica di August Wilhelm Schlegel (nel 1801-1802) o di scienza naturale di Henrik Steffens (nel 1825), e di un nutrito reparto di *Mündliches*. Qui troviamo numerose frasi di Rahel, fissate da chi ne volle prendere nota, affascinato proprio dal suo modo personalissimo di dar voce al suo pensiero, ma anche in lettere conversazioni, annotate da Alexander von der Marwitz, da Varnhagen, da Karl Gustav von Brinckmann, ma anche da Rahel stessa. A tutto questo materiale, commentato puntualmente, si aggiungono degli allegati molto utili, come la preziosa *Autopsie der Bibliothek Varnhagen*, che elenca i libri posseduti da Rahel, riportando i suoi segni di lettura, e un indice delle persone e delle opere.

Come sottolinea Isselstein, Rahel nei suoi diari compie qualcosa di inusuale nell'era romantica, non racconta sentimenti e vicende private, intime, e nemmeno si ricollega alla tradizione pietista: «Um ein fesselndes Tagebuch im Sinn von Tageschronik – von ihr *Journal* genannt – zu schreiben, braucht sie einen realen oder imaginierten Briefpartner. Die gelungensten sind die tatsächlich an die Geschwister oder an Varnhagen gerichteten Briefjournale, die durchaus nicht immer abgeschickt wurden. Persönlichste Selbstanalysen und Bekenntnisse, wie sie das *journal intime* kennzeichnen, finden sich nahezu ausschließlich in der Korrespondenz, und selbst die wenigen in den *Aufzeichnungen* sind oft ausdrücklich an einen abwesenden Partner gerichtet». I diari e i fogli sparsi sono «überwiegend mit Texten gefüllt, die nicht Gefühle, also 'Intimes' betreffen, sondern Gedanken [...]. Über 80 Prozent ihrer Tagebuchtexte

sind philosophischer, politischer, historischer, kritischer und literarischer Natur im weitesten Sinne. Nicht zuletzt diese Pionierleistung Rahels soll durch die Edition sichtbar gemacht werden» (pp. 944 e 966). E non si può che confermare la riuscita di questo proposito. Finora questi *Denkblätter* – così li chiama Rahel –, pensieri concatenati, che si evolvono in modo induttivo – si direbbe con rigore e vigore illuministico – non sono stati percepiti come differenti dalle lettere. Invece lo sono e rivelano la passione di Rahel per una riflessione rigorosa, la sua affinità con Lessing, Goethe, Hegel e Heine, e la sua estraneità nei confronti di gran parte del romanticismo tedesco.

Lo provano la fedeltà al pensiero panteista-spinoziano, al di là delle religioni 'positive'. In questo senso, dopo la sua adesione a Saint-Simon, critica il discepolo (infedele, secondo Rahel) Barthélemy Prosper Enfantin e il suo *Enseignement fait par le Père supreme. Religion Saint-Simonienne* per l'uso del termine 'religione': «Ich sagte. Eine Religion könne nicht deduziert werden; (sie muß offenbart, als Geboth werden: oder bewiesen durch Wunder: wozu sich Kristus fremde große Lehre noch bequemen mußte) sonst ist sie eine Lehre der vorhandenen Vernunft angereicht. [...] Das ist aber das Schöne unseres jetzigen Zustandes, daß das Gute, und Heilsame bewiesen werden kann; – und also bewiesen werden muß – und das für recht Anerkannte [...] so von uns geehrt wird, wie die unerwarteste Offenbarung» (8.2.1832, p. 413). Oppure il suo dissenso con l'amico di un tempo, Schleiermacher, quando legge le sue *Reden über Religion*: «Wissen um unser Wissen ist Philosophie. Ergebenheit und Voraussetzung wo wir zu wissen aufhören, Religion. Dies begreift in sich was alles nicht Religion ist; und des Wissens Gränzen auf allen seinen Punkten; und erspahrt viel Reden» (4.5.1823, p. 465).

Si comprende allora come Rahel potesse diventare il centro della *Gegenakademie* hegeliana, fondata nel 1826 (la storia di questa impresa viene raccontata con efficacia da Irina Hundt in *Die Muse der Hegelschen Gegenakademie*, in «Zeitschrift für Geschichtswissenschaft», 44, 1996, pp. 408-420, citato da Isselstein nella postfazione a p. 964). A Hegel, arrivato a Berlino nel 1818, era stato sbarcato l'ingresso all'Accademia Prussiana delle Scienze per la dura opposizione di Schleiermacher. Hegel lo aveva attaccato per la sua idea di religione: se la religione si fonda solo sul «Gefühl» dell'uomo, «so hat dieses keine weitere Bestimmung, als das Gefühl seiner Abhängigkeit zu sein, und so wäre der Hund der beste Christ, denn er trägt dieses am stärksten in sich, und lebt vornehmlich in diesem Gefühle». Rahel verrà ricordata dagli affiliati alla *Gegenakademie* come colei che «belebte bei unseren Abendgesprächen die Hoffnungen, die sich kundgaben, und schickte uns, wie eine Spartanerin oder Römerin ihre Kinder in die Schlacht gesendet haben würde, dem kritischen Feuer entgegen, das wir anzünden wollten» (Eduard Gans, cit. in *ivi*, p. 418).

Rahel si distingue dal contesto romantico anche per il suo gusto estetico, la capacità critica, spesso in conflitto con il gusto dominante, si veda quanto scrive sui racconti di E.T.A Hoffmann e sulla *Undine* di Fouqué (pp. 353-354), sullo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis e sulla sua stroncatura del *Wilhelm Meister* (pp. 320-322). E il dissenso riguarda anche la scena musicale, dove Rahel mostra di preferire il *Tancredi* di Rossini all'osannato *Freischütz* di Carl Maria von Weber: «Es kommt mir sehr gelegen an Rossini's Tanti palpiti [Mar]: Weber's Jungfernkranz eine alte Behauptung bewähren zu können; daß nämlich nicht alle Melodien die vom Volk leicht aufgefaßt und gesungen werden, dadurch allein für schön erklärt werden

können; Es gibt Melodien mit einem bequemen Rhythmus, die zu keiner besonderen, und zu keiner höheren, ja nicht Einmal zu einer betrachtenden Stimmung auffordern; wobei man im Hause, im Kukmarschtritt umhergehen, Thürnen schließen, Spinnen, Tobak-rauchen, nähren, einen Gang machen kann; zu denen gehört offenbar die, des Jungfernkranzes; wenn man sich ohne den Text zu beachten Rechenschaft giebt eine vergnügliche Melodie durch einen kleinen Trotz erhöht: solche werden dann aus imitativer Schwäche allgemein gesungen; eine Art musikalische Strafe für höhere Musiker; wie auch jeder, welcher ein solches Lied fast unwillkürlich [...] singen muß an sich selbst erfahren kann». Dopo questo affondo contro il brano più famoso del *Freischütz*, ecco come agisce invece il rossiniano *Di tanti palpiti* sull'agire quotidiano: «Es unterbricht schon jedes Häußliche Geschäft; es ist eine Empfindung die in Betrachtung aus artet, die ihre Pausen macht, sich in sich selbst wariieren will, und sich gezwungen wiederholt; von stärkerem Schmerz unterbrochen, als sie sich zugestehen will, in offenerer Musik aus artend, die immer allgemeiner in ihren Beziehungen wird». Segue una conclusione musical-politica, che ci fa pensare alla *Deutsche Misere* diagnosticata da Marx: «Ein solches Lied wird in Deutschland nicht so leicht allgemein werden; wo das Volk Jugfernkranze haben will, und die Gebildeten tiefe Rechenexempel für den Geist verlangen, dem das Ohr erst nachzukommen lernen muß – von denen die sich nur wollen imponiren lassen gar nicht zu reden!». L'analisi di Rahel si interrompe sottolineando il più sviluppato gusto musicale del popolo italiano: «wenn der Italiener zum Beyspiel, schon lange die schönen Gondolierlieder hat, die Stimmung fordern und hervorbringen, und zu Lande und zu Wasser vom ganzen Volk gesungen werden – –» (pp. 461 ss.). Un al-

tro appunto di Rahel generalizza questa diagnosi: «alle Kunst muß einer Nation natürlich sein: d:h: in den unteren Volksklassen entstehen, sonst vaguirt sie, hat keinen Boden, wird kriteley, wenn sie vorher noch glücklich Nachahmung war» (p. 355). Il fratello Ludwig era stato ancora più drastico riguardo al *Freischütz* scrivendole: «wenn das die neue deutsche Normaloper ist; so bitte ich mir lieber den verspotteten Rosini aus; und die Teutschen Herren thäten wahrlich besser, da sie doch nie einen Don Juan komponieren werden, den Figaro zu studieren und bevor sie auf Rosini herabsehen eine Cavatine zu setzen, die so lieblich ist, als Di tanti palpiti» (*Briefwechsel mit Ludwig Robert*, p. 389).

Nella sua critica al mondo culturale contemporaneo Rahel invoca una formula, «talento e carattere», che avrà poi fortuna soprattutto nel mondo austriaco che aveva 'saltato' il romanticismo (la ritroviamo in Stifter, in Marie von Ebner-Eschenbach, in Ingeborg Bachmann...): «Zum Talent gehört Karakter. Gemüths und Geistesfertigkeiten, in Naturanlagen begründet, machen es nicht». E Rahel porta l'esempio della inopportuna imitazione di cantanti famose (come Milder e Catalani). Ancora di più però la offende «ein Komponist der nur aus Eitelkeit und Imitationstrieb arbeitet». E conclude invocando Lessing: «Es ist erst ein Krieg zu führen gegen diese Geschlechter [...]. Das beste Bild für diesen Zustand, der Künste jetzt beherrscht möchte gar eine Gallerie, von den Werken der neuern Maler liefern. Diese besehn! und dann stumm! Welche unbefangene Lessingsnatur wird wohl zu erst sprechen? Und Wo?» (19.8.1824, pp. 293 ss.).

Lessing è la sua guida, anche perché è un critico che sa e vuole giudicare. Il diritto allo «Urtheilen», sia in campo estetico che in quello etico-politico è concepito – nella scia di Kant e anticipan-

do Hannah Arendt – un diritto umano e viene rivendicato con orgoglio anche per le donne: «Häufig und von je will mann Weibern diese Handlung übel auslegen, und sie durch allerley Bändigungsreden davon abhalten. Die menschlichste Eigenschaft aber [...] ist Urtheil haben; ein unverletzliches Recht es zu üben: urtheilen. Wenn auch Natur und Staat es zu beabsichtigen scheinen, daß Weiber unter dem Schutze der Familien [...] sich auch des Geistigen Schutzes zu erfreuen haben sollen so entwickelt sich nicht jedes Menschen Schicksal nach dieser Absicht; wie nichts von Menschenwerken vollkommen». A queste parole sarcastiche segue un'affermazione positiva con una coda, di nuovo, sarcastica: «Das Erfreulichste und erhabenste in derselben [nella 'Natur'] ist der Mensch, der sich selbst begreifend und sich würdigend; und sich selbst schützend und nicht sich verlassend, wenn sanfte Umstände es nicht thun; und Kühn eine Liebe für sich selbst ühend, wie schon eine alte Moral [il cristianesimo] will daß mann es wohl für andere thue» (p. 458).

Tutto questo passaggio è, come tantissimi altri, pubblicato qui per la prima volta: e basterebbero a giustificare questa monumentale impresa, che suscita la gratitudine non solo degli specialisti ma di tutti coloro che sanno aprirsi al piacere di confrontarsi con il pensiero rigoroso e originale di Rahel Levin Varnhagen.

Maria Luisa Wandruszka

Marco Castellari, *Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation*, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, pp. 584, € 129,95

«So ist mir seit ich die tragische Schönheit etwas gründlicher erkenne, um nur Eines zu nennen, die Composition der Räuber, in ihrem Wesentli-

chen, und besonders die Scene an der Donau, als Mitte des Gedichts, so groß und tief und ewigwahr erschienen, daß ich schon diese Erkenntniß für verdienstlich hielt, und mir längst die Erlaubniß von Ihnen erbitten wollte meine Gedanken einmal schriftlich auszuführen — und damit haben Sie einst angefangen — edler Meister! — Ihren Fiesko habe ich auch **studirt** und gerade auch wieder den innern Bau, die ganze lebendige Gestalt, nach meiner Einsicht das Unvergänglichste des Werks, noch mehr als die großen und doch so wahren Charaktere, und glänzenden Situationen und magischen Farbenspiele der Sprache bewundert» (Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, hrsg. v. Friedrich Beissner – Adolf Beck – Ute Oelmann, Kohlhammer, Stuttgart 8 Bde., 1943-1985, qui Bd. 6, pp. 364-365 (d'ora in poi StA). In questa lettera al suo venerato maestro del settembre 1799 Hölderlin svela non solo che il teatro schilleriano fu premessa e stimolo al suo dramma ma tradisce competenze drammaturgiche, frutto di uno studio assiduo e precoce del dramma antico e moderno. Non è questa l'immagine più nota del poeta svevo; non è il *dramatischer Dichter* che la critica ha posto per molto tempo in primo piano. Persino negli studi su *Der Tod des Empedokles* e sulle traduzioni delle tragedie sofoclee non fu la dimensione drammatica ad attrarre gli studiosi che preferirono soffermarsi a lungo esclusivamente sulla dimensione storico-politica del dramma piuttosto che sulle peculiarità del tradurre hölderliniano (cfr. per es. Friedrich Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, Metzler, Stuttgart 1933; Pierre Bertaux, *Hölderlin und die französische Revolution*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1969). Eppure il poeta concepì i suoi testi drammatici come produzioni teatrali; nel tradurre si immaginò, per esempio, le sue traduzioni da Sofocle sul palcosceni-

co di Weimar, come dimostrano le sollecitazioni all'editore Wilms (StA VI, pp. 434 s.) affinché le spedisse a Goethe. Su questo Hölderlin drammatico pone il suo focus esclusivo il monumentale volume di Castellari, frutto della rielaborazione della tesi di dottorato, discussa alla Freie Universität Berlin nel 2016. Questa prospettiva esclusiva è la prima peculiarità e originalità di questo lavoro rispetto alla *Hölderlin-Forschung*, se si escludono le ricerche di Birkenhauer e Primavesi, che insistono nel loro approccio sulla teatralità (Theresia Birkenhauer, *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins 'Empedokles'*, Vorwerk 8, Berlin 1996; Patrick Primavesi, *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Campus, Frankfurt a.M. 2008; Id., *Hölderlins Sophokles-Übersetzungen zwischen Theater und Film*, in «Hölderlin-Jahrbuch», 37, 2010-2011, pp. 88-109). Il primo capitolo indaga l'*Empedocle* e le traduzioni sofoclee esclusivamente come progetti teatrali, evitando il confronto con i numerosi studi critici dedicati ad altre questioni; i testi vengono inseriti nel dibattito intorno al teatro antico e moderno dell'epoca; l'autore si sofferma in particolare sui rapporti con Schiller ma anche su quelli con i drammi degli amici Schmid e Böhlendorff. Anche le *Anmerkungen* alle traduzioni sofoclee vengono rilette dalla prospettiva della prassi teatrale, quasi fossero *Regieanweisungen*; e questa prospettiva sembrerebbe peraltro chiarire diversi punti ancora oscuri di questi testi, indagati troppo spesso da un punto di vista esclusivamente filosofico. Sembra paradossale affermarlo per un volume di quasi seicento pagine, eppure questa parte, che apre una nuova prospettiva di ricerca, ci pare quasi troppo breve. Il secondo capitolo apre la lunga sezione del libro dedicata alla *Rezeption* del teatro di Hölderlin, un ambito in cui Castellari può vantare già numerosi contributi prima

di questo volume. Vengono ripercorse le tappe della fortuna ottocentesca fino alla *Jahrhundertwende*, a partire dal giudizio severo delle prime recensioni alle traduzioni (StA VII, 4, pp. 95-107), che furono peraltro una delle ragioni della scomparsa di questi testi dalla scena teatrale per tutto l'Ottocento. Di questa lunga fase di *bühnenferne Überwinterung* della produzione teatrale vengono presentate alcune voci fuori dal coro di apprezzamento in primo luogo per il Sofocle hölderliniano: quella di Achim von Arnim e, soprattutto, di Bettina, che nella sua *Günderode* fu artefice della prima trasformazione e ricezione produttiva dell'*Ödipus*, che da tragedia divenne *Klagelied* romantico, e della prima *Vertonung* del dramma sofocleo, andata ahimè perduta. Ma, a parte queste eccezioni, quella che racconta Castellari è la storia di un'assenza; nei *sämtliche Werke* di Christoph Schwab (1846) le traduzioni sofoclee furono escluse e nella prima biografia del poeta (Alexander Jung, *Friedrich Hölderlin und seine Werke. Mit besonderer Beziehung auf die Gegenwart*, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1848) né l'*Empedocle* né le traduzioni trovarono spazio. Proprio la *Nachdichtung* romantica di Bettina von Arnim contribuì all'esclusione delle tragedie, come di opere che portavano il segno della follia. Il merito del capitolo è quello di soffermarsi, pur nella presentazione della temperie ottocentesca, avversa a Hölderlin e alla sua romantica follia, sui casi isolati ma comunque assai significativi di *Nachwirkung*, da Bettina von Arnim fino a Dilthey il quale, già nel 1867, riconobbe nel ritmo un tratto fondamentale e apprezzabile delle tragedie hölderliniane, tratto che poi, nel saggio più noto del 1906, diventerà per lui segno distintivo dell'intera opera del poeta svevo. Castellari va quindi alla ricerca del teatro di Hölderlin nel teatro ottocentesco per contrastare e contestare, con l'arma della intertestua-

lità, l'assenza dai palcoscenici. E rivela che versi dell'*Ödipus* hölderliniano furono messi in scena già nel 1904, in *Der Kampf ums Rosenrote* di Hardt, un anno prima che nell'edizione di Böhme tra le opere del poeta fossero pubblicate finalmente le traduzioni. Il dramma *Empedocle*, pubblicato da Schwab e Uhland solo parzialmente e in appendice alle poesie e a lungo considerato solo un dramma lirico, espressione di un talento poetico, privo di doti drammaturgiche (StA VII, 3, p. 59), trovò invece la strada del teatro grazie a Nietzsche. La ricostruzione di Castellari della ricezione nietzschiana di Hölderlin è puntuale e si sofferma in particolare sul rapporto con il dramma, che fu fondamentale sia per *Die Geburt der Tragödie* sia, e soprattutto, per lo *Zarathustra*; ci presenta quindi i frammenti dell'*Empedocle* nietzschiano che, seppur non riconducibile direttamente al modello hölderliniano, rivelano un costante interesse per il filosofo agrigentino. Nietzsche fungerà da cassa di risonanza dell'opera di Hölderlin e sarà fondamentale per la fortuna teatrale novecentesca, come dimostrano le due versioni di *Der Tod des Empedokles* (1906, 1910) di Rudolf Pannwitz, definite da Castellari *Fortschreibungen* del dramma hölderliniano nate sotto l'influsso di Nietzsche.

Alla ricezione e trasformazione novecentesca e contemporanea (*Ein Theaterjahrhundert. Hölderlin im Drama und auf der Bühne von den Uraufführungen bis zur Gegenwart*) sono dedicate le restanti trecento pagine del volume che forniscono un quadro unico e prezioso della *produktive Rezeption* di Hölderlin. Per questa ricostruzione Castellari si è servito di materiali significati conservati nello *Hölderlin-Archiv*. Obiettivo del capitolo non è comunque una mappatura completa delle messe in scena, peraltro pressoché impossibile, ma la definizione delle principali tendenze e dei modi della ricezione teatrale novecentesca. L'autore

si sofferma dapprima sulla *Hölderlin-Renaissance*, che riservò inizialmente scarsa attenzione al dramma, e fu invece interessata piuttosto alla *harte Fügung* della lirica tarda. Se Hellingrath pubblicò l'*Empedocle* solo nel 1922, già nel 1913, nel quinto volume, accolse le traduzioni da Sofocle, sottolineandone l'originalità, la vivacità, la modernità e il ritmo e affrancandole finalmente dai pregiudizi ottocenteschi; fu quindi Hellingrath ad aprire la strada alla ricezione produttiva novecentesca delle traduzioni. Castellari non manca di ricordare il contributo anche di altri studiosi e filosofi, che sottolinearono l'attualità e modernità delle traduzioni hölderliniane, da Wilhelm Michel a Walter Benjamin e Walter Hasenclever il quale, ben prima di Brecht (1917), fu artefice di una originale rielaborazione dell'*Antigone*. Fu invece Wilhelm von Scholz a pubblicare nel 1910 una versione dell'*Empedocle* con lo scopo di portarlo in scena («für eine festliche Aufführung»), si legge nel sottotitolo), cosa che avvenne a Stoccarda nel 1916. A Scholz va riconosciuto il merito di aver insistito sulla *lebendige Sprache* del dramma e di avere scommesso per primo sulla sua efficacia scenica. Castellari ci presenta quindi le messe in scena dell'*Empedocle* e delle traduzioni negli anni della Repubblica di Weimar; il moltiplicarsi delle rappresentazioni dimostra che finalmente i testi vengono considerati vere e proprie produzioni di teatro. L'autore si sofferma quindi sulla ricezione di Hölderlin drammatico negli anni del nazionalsocialismo, un tema questo ancora assai poco indagato dalla critica: la prima messa in scena in epoca nazionalsocialista risale al 1938; un interesse specifico per il teatro di Hölderlin, e in particolare per il suo 'eroe' Empedocle, si sviluppa soltanto negli anni della propaganda bellica per raggiungere il suo culmine nel 1943, anno del giubileo, in cui si assiste a numerose messe in scena, nel mezzo del-

la seconda guerra mondiale. Se le libere rielaborazioni e messe in scena del dramma di *Empedocle* risentirono fortemente della strumentalizzazione nazionalsocialista a fini propagandistici, le rappresentazioni delle traduzioni sofoclee diventarono *Kriegstragödien* principalmente in seguito all'attualizzazione dei critici più che dei registi stessi.

La corposa parte del volume dedicata alla massa di rappresentazioni del secondo dopoguerra si apre con un'analisi dell'*Antigone* di Brecht. Castellari è attento a contestualizzare l'opera rispetto alla fortuna di Hölderlin negli anni Trenta e Quaranta, si sofferma in modo puntuale sulla rielaborazione e riscrittura del testo (*Hölderlin-Zitat, -Variation und -Imitation*) e opera un confronto serrato delle versioni di Hölderlin e Brecht, mostrando così come fosse approfondita la conoscenza di Brecht dell'"originale" e quanto intensa la sua volontà di desaccralizzarlo e attualizzarlo per continuare e completare quel dialogo tra antico e moderno iniziato dal poeta svevo nella traduzione. Castellari, che si confronta con la vasta letteratura critica, anche di ambito anglo-americano, ricostruisce le letture hölderliniane di Brecht negli anni dell'esilio, ci presenta quindi le diverse fonti e i modi e le strategie brechtiane di trasformazione del testo hölderliniano, che daranno origine a un vero e proprio *Antigonemodell*. Alla sezione brechtiana segue una presentazione di numerosi altri allestimenti scenici delle traduzioni sofoclee e dell'*Empedocle* del secondo dopoguerra. L'autore decide di soffermarsi più a lungo sui capitoli più noti, pur volendo allo stesso tempo fornire al lettore una visione ampia, se non completa, della fortuna teatrale. Dopo Brecht ci presenta quindi l'*Ödipus, Tyrann* di Heiner Müller e mostra nell'analisi la dipendenza ma anche la distanza dall'ingombrante modello brechtiano. Ampio spazio viene quindi dato allo *Hölderlin* di Peter

Weiss, che segna un punto di svolta nella ricezione del dopoguerra, frutto di una politicizzazione del personaggio Hölderlin, certamente favorita dal volume di Pierre Bertaux *Hölderlin und die französische Revolution*. Castellari non solo ricostruisce le premesse del *Dichterdrama* di Weiss, le letture e gli eventi biografici che segnarono l'avvicinamento al poeta, ma lo inserisce puntualmente nella sua produzione drammatica; quindi si sofferma sul rapporto con l'*Empedocle*, laddove nel dramma di Weiss ritroviamo personaggi del dramma del filosofo agrigentino e il personaggio Hölderlin dialoga con voci e visioni di personaggi della tragedia. Le parti seguenti sono dedicate agli anni Settanta e Ottanta, alla ricezione di Hölderlin nel teatro della DDR (Hermlin, Braun, Müller, Saeger), quindi alle due messe in scena di Klaus Michael Grüber, che con *Empedokles. Hölderlin Lesen* e *Winterreise. Hyperion und Hölderlin im Olympiastadion* fece scuola e divenne un modello emulato anche oltrealpe, in Italia in particolare da Cesare e Daniele Lievi; il loro *Empedocle* rappresentato prima al teatro dell'Acqua di Gargnano e poi nella Gibellina distrutta dal terremoto, quindi portato su numerosi palcoscenici italiani e tedeschi, fu ispirato proprio dalla messa in scena berlinese di Grüber. Nell'ultima parte Castellari ricorda le numerose attualizzazioni delle traduzioni sofoclee nel *Regietheater* degli anni Settanta e Ottanta; quindi, come già nei casi di Brecht, Heiner-Müller e Weiss, dedica un ampio paragrafo a un altro esempio di ricezione produttiva, quello di Elfriede Jelinek: *Wolken. Heim* è un esempio di letteratura teatrale postdrammatica, consiste nel montaggio di una serie di citazioni da Hölderlin, Kleist, Fichte, Heidegger, mescolate, variate, deformate e interrotte nel lungo monologo di una unica voce narrante, un *wir* che si sostituisce a tutti gli elementi tipici del teatro drammatico

(personaggi, azione, tempo, luogo). Di Hölderlin vengono, peraltro, citati esclusivamente passi lirici, non drammatici. Un testo di questo genere, come già le opere di Brecht, Heiner Müller e Weiss, va ben oltre la ricezione e produzione teatrale del testo hölderliniano; non si tratta di una trasformazione *from page to stage* ma di un'opera originale che usa in modo libero e creativo le sue fonti e le sottopone a una metamorfosi radicale, attraverso una operazione originale di riscrittura. Il lavoro monumentale di Castellari intende occuparsi, come dichiara nel sottotitolo (*Rezeption – Produktion – Transformation*) di tutti i modi e le forme di Hölderlin in campo teatrale, anche di queste trasformazioni più radicali; nella sua ricostruzione accoglie quindi forme di ricezione dell'opera hölderliniana tra loro assai diverse, che vanno dalla 'semplice' prima messa in scena fino a trasformazioni radicali in cui Hölderlin è presente come 'materia prima' di una creazione del tutto originale. Nell'ultimo paragrafo presenta anche le messe in scena di testi non drammatici, come il caso del recente *Hyperion Briefe eines Terroristen* di Castellucci (2013), ispirato appunto al romanzo. Questo volume, frutto di una pluriennale paziente ricerca, è oggi uno strumento essenziale e imprescindibile per ogni studioso che voglia occuparsi del *dramatischer Dichter* Hölderlin e indagarne la fortuna nel teatro tedesco ed europeo. Il fatto che sia un germanista italiano ad avere fornito agli studiosi tedeschi uno *Standardwerk* tanto prezioso per la *Hölderlin-Forschung* è un segno non trascurabile dell'alto livello di ricerca di quella che una volta era semplicemente considerata dagli studiosi tedeschi la *Auslandsgermanistik*, una sorella minore.

Elena Polledri

Karl Gutzkow, *Kleine autobiographische Schriften und Memorabilien*, hrsg. v. Wolfgang Rasch, Oktober Verlag, Münster in Westfalen 2018, pp. 400, € 34,90

L'edizione di un testo letterario è una delle pratiche più complesse dell'attività filologica ed è con essa che le scienze letterarie – probabilmente più che in ogni loro altro settore – si avvicinano in maniera considerevole alle cosiddette scienze esatte. Per editare un testo sono necessarie solide conoscenze dell'opera stessa e del suo autore, tempo, pazienza, cura e meticolosità nella catalogazione delle varianti, nel processo di collazione, nella realizzazione delle note, degli apparati di commento e degli indici. Questa serie di attività si intensifica e si complica necessariamente quando si intende realizzare l'edizione delle opere complete di un autore particolarmente prolifico e nell'arco della sua carriera attivo su più fronti come Karl Gutzkow. Di questo progetto si sta occupando, da ormai quasi vent'anni, un tenace gruppo di germanisti uniti dalla passione per le opere dello scrittore tedesco, prevalentemente *Auslandsgermanisten* raccolti intorno a Martina Lauster e Gert Vonhoff, docenti di Letteratura tedesca presso l'università di Exeter. Nato negli anni Novanta come gruppo di ricerca anglo-tedesco sulla letteratura del *Vormärz* in prospettiva europea, si trasformò alla fine dello stesso decennio nell'*Editionsprojekt* Karl Gutzkow, una piattaforma di lavoro incentrata sull'edizione dell'opera omnia di Gutzkow. Da allora il gruppo è cresciuto, nuovi membri si sono aggiunti mentre altri hanno lasciato spazio a forze più giovani, e poco alla volta, grazie anche alle annuali sedute di lavoro collettivo presso l'università di Halle-Wittenberg, il progetto ha preso forme sempre più concrete.

La *Kommentierte digitale Gesamtausgabe*, organizzata in otto sezioni (prosa, teatro, scritti su politica e società, scritti

su letteratura e teatro, poesia, letteratura di viaggio, scritti autobiografici, lettere), prevede un totale di 60 volumi. Ad oggi ne sono stati realizzati 13. L'aspetto interessante di questo prodotto filologico risiede nella sua natura ibrida: se da un lato il testo finale, il risultato del processo di collazione e revisione, è in formato cartaceo, l'intero apparato di commento è digitale, accessibile a tutti e consultabile sulla pagina web <<https://gutzkow.uzi.uni-halle.de/>>. Chiunque può contribuire a migliorare il progetto – finanziato dalla Arno Schmidt Stiftung, ora frutto di lavoro volontario – contattando gli editori e segnalando eventuali correzioni.

In Italia la figura e le opere di Gutzkow sono di rado oggetto di ricerca della germanistica nostrana, eccezion fatta nell'ambito degli studi büchneriani: se da un lato i due scrittori sembrano muoversi su posizioni molto distanti – rivoluzionario materialista e naturalista Büchner, scrittore di professione intriso di idealismo Gutzkow –, dall'altro è praticamente impossibile ignorare la loro fruttuosa collaborazione. Senza l'incitamento costante di Gutzkow – ben consapevole dell'estro letterario del collega, nonché della portata sociale e storica delle sue opere – probabilmente Lenz non avrebbe mai visto la luce. Molte delle lettere di Büchner, nonché la sua intera produzione letteraria – eccezion fatta per il *Woyzeck* – furono pubblicate nelle sue riviste. Non da ultimo, vero indicatore del significato di questo sodalizio, è da considerarsi il fatto che nel lascito di Büchner le lettere di Gutzkow costituiscono l'unica corrispondenza epistolare con un collega scrittore.

Se quindi in Italia Gutzkow è prevalentemente noto 'di riflesso', come ausiliario del più celebre Büchner, il volume *Kleine autobiographische Schriften und Memorabilien* costituisce un ottimo inizio per la (ri-)scoperta della sua figura

e del suo stile. Il libro, curato da Wolfgang Rasch, autore della monumentale bibliografia delle opere di Gutzkow, comprende per lo più brevi scritti redatti tra il 1840 e il 1878, che permettono al lettore di gettare uno sguardo nella vita privata dell'autore dalla fine dei vent'anni sino alla morte. Per esattezza occorre tuttavia precisare che la maggior parte dei testi, seppur contenenti memorie relative ad anni precedenti, sono stati stesi negli ultimi dieci anni di vita, tra il 1868 e il 1878. Si tratta di scritti ben diversi dai due grandi libri autobiografici *Aus der Knabenzeit* (1852) e *Rückblicke auf mein Leben* (1875), opere in cui sono ben percepibili la tristezza, la spossatezza e non di rado la frustrazione legate ai problemi della sua vita di scrittore. Qui, in questi brevi compendi autobiografici, il tono è invece molto diverso e il lettore si imbatte in un Gutzkow spiritoso, osservatore arguto e attento descrittore di avvenimenti e di persone conosciute nel corso della sua vita. Sono testi non di rado velati da un malinconico moto d'affetto, come in *Rosa Maria Assing, geb. Varnhagen von Ense* (1840), accorato ricordo di un'anziana educatrice deceduta poco tempo prima, amante della lettura e della discussione letteraria, piacere che condivideva sovente con interlocutori più giovani: «Es war dies Leben in die schönsten Erinnerungen unsrer geistigen Entwicklung verflochten; ihre Myrte grünte bescheiden neben manchem Lorbeer; Uhland, Chamisso, Schwab, Kerner waren ihre Freunde gewesen, mit vielen Jüngern war sie und ihre Familie in lebhaftester Verbindung, ja sie hat selbst manches zarte, sinnige Lied gesungen» (pp. 1-2).

Un'attenta descrizione di uno scrittore suo contemporaneo si trova invece nel brano *K. Immermann in Hamburg* (1840): «Eine stattliche Figur im grünen Reiseüberrock, eine Gestalt, die ich hätte kennen müssen, da sie oft beschrieben war. Abweichend jedoch von

der hergebrachten Schilderung war eine gewisse bürgerliche Nachlässigkeit, ein etwas provinzieller Pli in der Haltung, die auffallend weiche, fast weiche deutsche Aussprache im Magdeburger Dialekt mit regelmäßigem J statt G, ein zwar plastisch geformter Kopf, jedoch mit etwas blassen, schlaffen Zügen und ein Auge, dessen Ausdruck bald in Hoheit und Strenge, bald in scheinbarer Harmlosigkeit, zuweilen aber, wenn die Brauen sich etwas zusammenzogen, in beinahe dämonischer Unheimlichkeit spielte» (p. 11). Gutzkow non fornisce qui soltanto una descrizione fisica, bensì osserva acutamente anche le peculiarità linguistiche e rende il lettore partecipe delle impressioni che lo sguardo di Immermann, oscillante tra dignità goethiana e oscurità hoffmanniana (cfr. *ibidem*), ha suscitato in lui.

Anche diversi uomini politici del suo tempo sono immortalati nei testi autobiografici. Il quadro di Metternich in *Aus Empfangszimmern. Erinnerungen* (1869) ne è probabilmente l'esempio migliore. Durante un soggiorno a Vienna nel 1844 – quattro anni prima della rivoluzione che sconvolse i maggiori Stati europei segnando anche la caduta del cancelliere austriaco – Gutzkow venne inaspettatamente invitato al Ministero degli Esteri per incontrare Metternich, «eine Merkwürdigkeit des Jahrhunderts [...], den Mann, dem seine Stellung zu Napoleon's höchstem Glück und endlichem traurigen Ausgang eine solche Größe gegeben hatte, daß diese sogar durch seine spätere Politik, an die sich der Fluch der Völker knüpfte, nicht völlig abgenützt und verbraucht werden konnte» (p. 168). L'incontro con il cancelliere, definito ormai mezzo sordo, fu cordiale e spaziò su molti temi, tra lingua, architettura, argomenti quotidiani e, inevitabilmente, politica: «er hätte das Richtige zu treffen geglaubt, indem er dem durch Napoleon erschöpften Europa Ruhe gönnte

und Ruhe schaffte, um sich erst zu neuen Kämpfen wieder erholen zu können» (p. 170). Più tardi, dopo la morte di Metternich, Gutzkow cercò di farne un ritratto il più fedele possibile nel romanzo *Der Zauberer von Rom*.

Nell'arco della sua prolifica carriera l'autore scrisse poche poesie, e in *Wie ich von der Lyrik abkam* (1873) ne spiega la ragione. Giunto a Stoccarda a vent'anni nel 1831 per mettersi al servizio del critico letterario Wolfgang Menzel, trovò che il poetare era un'occupazione molto diffusa in Svevia. Dopo la morte di Goethe, anzi, sembrava che in molti stessero cercando di fare a gara per sostituirlo. Ispirato da un giovane barone ungherese, da poco diventato celebre per i suoi *Schilflieder*, e da Gustav Schwab, anche Gutzkow iniziò a scrivere poesia, facendosi infine coraggio e mostrando a Menzel un quaderno di componimenti propri. Il critico rispose senza troppi giri di parole: «Gott, das bringt ja nichts ein!» (p. 217). Il giudizio perentorio e la riflessione sui miseri ingressi economici che gli sarebbero derivati dal rinunciare all'onesto stipendio di recensore per dedicarsi alla poesia segnarono la fine della breve esperienza lirica. Questa non fu tuttavia «ganz exilirt, [...] sondern blieb eine ätherische Freundin, die nur noch ab und zu, wenn auf dem Herzen die Stimmungen zu schwer lasteten, sich mit ihrem lösenden und beruhigenden Zauber nahte» (pp. 218-219).

Notevoli sono anche i sei piccoli aneddoti – sia della giovinezza che dell'età adulta – contenuti in *Am Lethestrom. Erinnerungen* (1876), dei quali l'ultimo è decisamente gustoso. Trovandosi a passeggiare quotidianamente sotto le finestre di un'aula universitaria a Heidelberg, Gutzkow si sovviene di quando, anni addietro, decise di entrarvi per assistere a una lezione di storia di Friedrich Christoph Schlosser. L'argomento era la Guerra dei Sette anni, Federico II di

Prussia nel 1757, in particolar modo la battaglia di Roßbach. Giunti al punto in cui le truppe prussiane, con un'abile manovra militare, riescono a mettere in fuga i francesi, descritti dal professore come particolarmente svelti nella fuga, l'intero auditorio scoppia in una risata generale. L'anziano Schlosser, stupito da questa reazione indesiderata, cerca di contenere le risa: «Lachen Sie nicht, meine Herren! [...] Zu allen Zeiten sind die Franzosen tapfer gewesen. Von Julius Cäsar an bis jetzt ist es eine Nation voll Brauour. Sie waren nur schlecht commandirt» (p. 271). E qui Gutzkow, non senza una punta d'ironia, si chiede se anche in Francia, quando all'università si parli della battaglia di Jena del 1806, gli studenti scoppino ugualmente a ridere e il professore cerchi di ricordare loro il valore dei Germani descritti da Tacito.

Un ultimo accenno sia qui consentito al brano *Ordenssucht* (1877), in cui l'autore lascia trasparire il proprio spessore umano replicando a chi lo accusa di aver denigrato in una dichiarazione il defunto scrittore F.W. Hackländer. In un moto d'orgoglio Gutzkow afferma veementemente che un simile comportamento non gli appartiene: «Ich werde Todten nie nachreden, was ich nicht den Lebenden gesagt hätte» (p. 272).

Gli scritti autobiografici minori di Gutzkow sono, a conti fatti, fedeli rivisitazioni, per lo più storicamente verificabili, di quanto vissuto dall'autore stesso. Ha pienamente ragione Wolfgang Rasch, quando nella postfazione al volume scrive che questi piccoli testi hanno un alto significato documentativo sulla sua persona: «Der Autobiograph ist überwiegend frei von eitler Selbstbespielungen, nichtigen Klatschereien, Prahlereien [...]. Er spielt sich nicht in den Vordergrund, um den Rest der Welt als bloße Dekoration eigener Glorie auf sich zu beziehen. Er vermeidet pathetische Posen, betuliches Gehabe oder sentimenta-

le Attitüden» (p. 317). Il valore aggiunto sta però anche nella capacità dell'autore di rendersi visibile di riflesso, quasi restando in secondo piano: pur scrivendo spesso di altri, egli rappresenta anche se stesso e il proprio carattere, lasciando sovente trasparire una buona dose di autocritica. Gutzkow riveste qui una duplice funzione, è al tempo stesso autobiografo e cronista minuzioso della propria epoca, sicché questi suoi testi possono essere posti a pieno diritto – come afferma Rasch – sullo stesso livello delle grandi memorie letterarie del secolo XIX che hanno inizio con *Die Jugend vor fünf- undzwanzig Jahren* di Immermann e terminano con *Von Zwanzig bis Dreißig* di Fontane.

Stefano Apostolo

Maurizio Pirro (a cura di), «*La densità meravigliosa del sapere*». *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, Ledi- zioni, Milano 2018, pp. 404, € 28

Il volume miscelaneo raccoglie i contributi di un convegno, svoltosi presso l'Università di Bari nel maggio del 2016, dedicato alle attività di istituzioni e di singoli mediatori coinvolti nel commercio culturale italo-tedesco tra la fine del Settecento e il Novecento.

L'impianto dello studio, coeso e omogeneo nella varietà dei saggi che lo compongono, si sostanzia nella prospettiva adottata dagli studi sul *transfer* culturale, un fenomeno teorizzato da Michel Espagne e Michael Werner, i quali escludono *a priori*, nell'indagine dello stesso, obiettivi di carattere sistematico e dottrinale per privilegiare di converso un approccio metodologico rigorosamente empirico. La teoria del *transfer* culturale evidenzia l'importanza centrale degli agenti di tale commercio, i cosiddetti passatori interculturali, che, spesso parte di reti strut-

turate, animano lo scambio attraverso tre canali principali: le corrispondenze epistolari, i contributi (saggi critici e recensioni) pubblicati in riviste specializzate, e l'attività di traduzione. Sull'onda delle suggestioni metodologiche di Espagne e Werner il volume adotta un approccio il cui focus è posto esplicitamente sull'azione di tali passatori interculturali, in contributi fondati sullo studio di fenomeni complessi e talvolta sfuggenti, immateriali, formati nel processo di mediazione e trasferimento di prodotti culturali. Nello specifico, l'analisi dell'attività di mediatori impegnati nel *transfer* culturale tra Italia e Germania, come lo furono singole figure di intellettuali e traduttori, case editrici, riviste e accademie, fa emergere un mosaico che, sebbene disuguale a livello topografico, risulta omogeneo nel tempo, a dimostrare la costanza del legame tra gli interessi e le pratiche dei mediatori e la situazione politico-culturale italiana. In Italia, com'è noto, la storia delle relazioni culturali internazionali fatica ancora ad affermarsi, per quanto si sia ormai riconosciuta l'importanza di considerare l'azione della cultura per una storia aggiornata delle relazioni internazionali. Adottando quest'ottica, il presente studio riesce a ricostruire un denso capitolo di storia della cultura italiana, in cui si rende evidente il fitto intreccio tra rappresentazioni, mitografie, ideologie e discorsi dominanti.

Il volume, ben strutturato e chiaro nell'impostazione concettuale, segue un ordine rigorosamente cronologico, che consente di delineare l'evoluzione del panorama culturale rendendo trasparenti gli snodi e le cesure.

Aprono lo studio due contributi dedicati alla seconda metà del Settecento: alla ricezione italiana, il primo, di un autore di importanza capitale come Johann Joachim Winckelmann, e il secondo al ruolo delle riviste «Efemeridi letterarie»(1772-1798) e «Antologia romana»

(1774-1798) nella diffusione della cultura tedesca in Italia nell'ultimo quarto del Settecento. Se il saggio di Giulia Cantarutti, nell'indagare le aperture oltremontere delle due riviste romane, mette in luce l'ideale di un giornalismo al servizio dei Lumi, che aveva come fine principale l'erudizione del lettore italiano, il contributo di Stefano Ferrari, che si concentra sullo sforzo congiunto di due traduttori, Carlo Amoretti e Carlo Fea, dell'opera winckelmanniana *Geschichte der Kunst*, evidenzia a sua volta come le traduzioni fossero mirate a costruire un Winckelmann 'illuminista', dalla contraddittorietà concettuale appianata, dall'impianto filologico perfezionato e forte di maggiore rigore critico e coerenza culturale. Illuminare il carattere di interpretazione della traduzione quale forma di mediazione interculturale rende evidente il ruolo centrale della stessa non solo come strumento di interconnessione tra spazi idiomati diversi, ma anche come dispositivo fondamentale per l'analisi storica del trasferimento, e quindi per uno studio fondato della storia della cultura.

Il panorama ottocentesco è indagato a partire da due saggi che prendono in esame alcuni casi paradigmatici del *transfer* culturale italo-tedesco nell'ambito dello sviluppo dell'editoria italiana. Alexander Auf der Heyde e Barbara Steindl dedicano il loro contributo all'impresa dei fratelli Giachetti a Prato, titolari di stamperie che segnarono la storia dell'editoria artistica ottocentesca. La collana di pubblicazioni storico-artistiche, inaugurata con la *Storia della scultura* (1823-1824) di Leopoldo Cicognara, esperto in grado di consigliare e indirizzare l'editore nelle sue scelte, si profilò con la scelta della pubblicazione delle opere di Winckelmann, che avvenne tra il 1830 e il 1834. L'impresa Giachetti rappresentava un esempio significativo di sodalizio di eccellenza tra un erudito bibliofilo attento ai mezzi di realizzazione tipografica e

uno stampatore abile nell'escogitare gli strumenti e nel trovare collaboratori capaci e competenti.

Il contributo di Maurizio Pirro, dedicato al ruolo editoriale svolto da Giovanni Silvestri a Milano, tra dominio napoleonico e Congresso di Vienna, si interroga su un altro snodo centrale nel panorama editoriale italiano di inizio Ottocento. La collana 'Biblioteca scelta di opere tedesche tradotte in lingua italiana', che a pubblicazioni meramente letterarie associava testi di carattere specialistico, univa all'intento di aggiornamento del pubblico sulle belle lettere l'obiettivo di fornire strumenti per rafforzare le conoscenze degli ordinamenti materiali e della vita civile dello Stato Asburgico, in un periodo di netto consolidamento della presa del governo austriaco sul Lombardo-Veneto. L'estrema produttività dell'impresa di Silvestri, il cui fine fiuto per il mercato editoriale riuscì a garantire un equilibrio tra pubblicazioni rivolte a un pubblico ampio e opere di qualità e valore, volte ad assicurare all'editore la collaborazione di personalità intellettuali di prestigio, non cela le evidenti lacune nella ricezione della letteratura tedesca: non è infatti solo il romanticismo a mancare completamente nella concezione della collana, ma anche il suo superamento in autori come Heine e Büchner, e questo non solo per incompatibilità estetica e di pensiero, ma anche per mero opportunismo politico. A ben vedere, la collana di Silvestri, centrale nella diffusione della letteratura tedesca nell'Italia di quegli anni, tradisce un'impostazione fedele alla concezione pluridisciplinare dei letterati del secolo precedente, seguaci della concezione illuminata, filosofica e morale dell'attività letteraria, ma anche dell'idea che un acculturamento diffuso potesse contribuire alla 'pubblica felicità'.

Altrettanto paradigmatico per la prima metà dell'Ottocento è il caso della ri-

cezione iniziale di Goethe, il cui *Faust I* fu pubblicato per la prima volta in traduzione italiana proprio da Silvestri nel 1835. L'analisi di Michele Sisto, che ricostruisce la presenza di Goethe in Italia nelle prime decadi del secolo, rende ancora una volta evidente come lo studio della ricezione di un autore straniero, attraverso i cosiddetti vettori del passaggio, funga da cartina di tornasole per illuminare l'evoluzione del pensiero e della sensibilità estetica, il cambiamento del clima politico, o anche solo le modifiche del gusto e delle mode letterarie nel paese di arrivo. È interessante, in questa prospettiva, l'analisi della riscoperta di Goethe da parte dei letterati italiani, quali Giovita Scalvini e Giuseppe Mazzini, operanti nell'esilio parigino: che l'esperienza dell'esilio abbia portato questi intellettuali borghesi di tendenze giacobine a rivedere le proprie idee politiche e letterarie lo dimostra l'immagine inattesa di Goethe che essi costruirono sulla sua idea di *Weltliteratur*, e che li portò a elaborare un nuovo concetto di letteratura che si lasciava alle spalle non solo l'ormai obsoleta contesa tra classici e romantici, ma anche il dissidio tra militanza politica e rappresentazione estetica della realtà.

Allo scenario novecentesco è dedicata la parte più consistente e articolata del volume, che viene inaugurata dal contributo di Anna Baldini sulla presenza della cultura tedesca nelle riviste fiorentine d'avanguardia tra il 1903 e il 1915. Le riviste in questione, «Leonardo», «La Voce» e «Lacerba», svolsero un ruolo centrale nel *transfer* letterario italo-tedesco di inizio secolo. Al rifiuto della Germania contemporanea, all'opposizione serrata contro il positivismo e l'accademismo, queste riviste associavano la celebrazione del romanticismo, dell'idealismo e della filosofia di Nietzsche. Letterati come Papini e Prezzolini si elessero a promotori di un pragmatismo mistico e magico, con cui rimodellarono

l'immagine della Germania che la società ottocentesca si era costruita, consegnando con traduzioni, versioni e contributi un nuovo canone al Novecento italiano.

Il contributo di Diaria Biagi si concentra quindi su una figura, quella di Giuseppe Antonio Borgese, che risultò fondamentale per la rivalutazione del genere del romanzo in Italia. Borgese iniziò la sua battaglia per il romanzo moderno già negli anni Venti; quando poi nel 1930 assunse la direzione della collana 'La biblioteca romantica' presso Mondadori, i suoi sforzi furono diretti a promuovere il romanzo come genere chiave della modernità, trasformando la collana in un laboratorio collettivo dalle spiccate aperture internazionali. Ne 'La biblioteca romantica' uscirono nell'arco di pochi anni trenta romanzi classici della letteratura universale, tra cui *Die Wahlverwandtschaften* di Goethe e *Der Nachsommer* di Stifter, oltre a racconti di Schiller, Heine, Chamisso e Mörike. L'alta ambizione di Borgese, nel contesto di un dibattito sulla traduzione che si accese in quel periodo tra i letterati italiani, riguardava la creazione, per il romanzo moderno, di una lingua letteraria moderna, che alla fedeltà all'originale unisse la qualità dell'espressione in quella che Borgese amava definire una forma di 'assimilazione superatrice'.

Il saggio di Natascia Barrale è dedicato a una disamina puntuale della presenza della letteratura tedesca in un genere pubblicistico minore, ma di fondamentale importanza per ottenere un quadro della ricezione che guardi anche al grande pubblico, oltre che per comprendere l'evoluzione dei rapporti tra i due paesi. Lo studio delle rassegne bibliografiche di lettere e arti tra le due guerre, tra cui si annoverano i periodici «L'Italia che scrive», «I libri del giorno», «Leonardo», «Pegaso», illumina l'ingente presenza di romanzi tedeschi tradotti in italiano, una presenza che negli anni Trenta contribuì

notevolmente ad avvicinare il pubblico italiano alla narrativa tedesca. Una brusca svolta si ebbe nel 1938 con le leggi razziali, dopo le quali autori ebrei e antinazisti sparirono dalle rassegne, come conseguenza dell'allineamento dell'Italia fascista alle politiche di Hitler.

Con il contributo di Anna Antonello, dedicato al mensile «Rinascita» fondato da Palmiro Togliatti nel 1944, si apre al lettore una prima prospettiva sul secondo dopoguerra. Sebbene l'interesse della redazione per il vicino tedesco, che continuava a essere identificato con il nemico nazista, risulti nei primi anni piuttosto flebile, dopo il '49 si delinea un cambiamento di rotta, legato all'affermarsi di un forte interesse per la Germania orientale. La rivista presentava un profilo di originalità principalmente in virtù della scelta di pubblicare estratti di testi originali in traduzione, una prassi poco diffusa in altre riviste in sintonia con il programma di «Rinascita», come «Società» e «Contemporaneo». La scelta mirata di chi tra gli scrittori meglio rappresentasse l'ortodossia marxista testimonia la ricerca attiva di una poetica comunista incentrata su tematiche presenti a livello testuale più che sull'appartenenza politica dello scrittore. L'intento di affermare, attraverso l'appropriazione di alcuni autori come Goethe, Joseph Roth, Thomas Mann, Bertolt Brecht e Anna Seghers, il primato di un'etica e poetica comunista basata sul realismo, che riconoscesse alla letteratura la funzione di uno strumento di lotta, si esprimeva anche nei dibattiti critici di cui «Rinascita» fu sede, quali la lettura di Goethe tra Croce e Lukács, l'auspicata adesione di Thomas Mann al socialismo, o la costruzione di un'etica comunista attraverso le opere di Brecht e Seghers. Su questa scia si muove anche l'ultimo contributo del volume, il saggio di Domenico Mugnolo, dedicato alle riviste «Società» e «Politecnico». Se la prima era soprattutto appannaggio di

accademici, che vi pubblicavano tendenzialmente contributi dal taglio specialistico, la seconda coltivava un approccio più militante. Gli interventi pubblicati in entrambi gli organi sono in ogni caso sintomatici di una riflessione serrata sulla letteratura della *Moderne* e sull'insorgere dell'irrazionalismo, una riflessione che interessò tutta la sinistra italiana nel suo confronto con la cultura e la letteratura tedesca degli ultimi tre secoli.

Il quadro disegnato nel volume si completa grazie ad alcuni saggi che esulano dal campo meramente letterario per guardare ad altre discipline. Il contributo di Flavia Frisone sull'evoluzione della scienza archeologica su modello tedesco, l'analisi accurata di Italo Michele Batta-rafano sulla traduzione pionieristica di Freud ad opera di Marco Levi Bianchini, che diede un impulso fondamentale alla formazione del lessico psicoanalitico in Italia, oppure – a opera di Mauro Antonelli – lo studio delle attività dell'Istituto di Psicologia di Padova, ponte tra la cultura psicologica italiana e la tradizione fenomenologica tedesca tra Otto e Novecento, allargano lo sguardo ad ambiti del sapere, contigui a quello letterario, in cui la cultura tedesca costituì un modello indiscusso. Ciò che emerge dai contributi dedicati più specificamente alla dimensione istituzionale del sapere è che quest'ultima fu, in Italia, se paragonata alla Germania, molto più debole e incerta dopo l'unificazione del 1861. La presenza di iniziative lodevoli e valide, come il caso, trattato da Marco Romani Mistretta, della Normale di Giorgio Pasquali, esperto mediatore tra l'intellettualità tedesca e quella italiana nel difficile clima socio-politico della prima metà del Novecento, non deve trarre in inganno sulla generale debolezza della partecipazione attiva degli italiani ai contesti più propriamente organizzativi della diffusione del sapere e della conoscenza, ossia alla costruzione di quella cornice in

cui rientra, ad esempio, la fondazione di associazioni culturali e letterarie, o l'istituzione di influenti società scientifiche. Il giudizio di Graziadio Isaia Ascoli del 1873, che ha funto da ispirazione al convegno ed è ripreso nel titolo del volume, quel giudizio secondo cui la scienza tedesca godrebbe di «quel felicissimo complesso di condizioni, mercè il quale nessuna forza rimane inoperosa e nessuna va sprecata, perché tutti lavorano, e ognuno profitta del lavoro di tutti, e nessuno perde il tempo a rifare male ciò che è già fatto e fatto bene», suona in quest'ottica anche come un monito che non ha perso di attualità nel nostro presente.

Gabriella Pelloni

Alexander Nebrig – Daniele Vecchiato (hrsg. v.), *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800. Übersetzungshistorische und literaturwissenschaftliche Studien*, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, S. 330, € 99,95

Der von Alexander Nebrig und Daniele Vecchiato herausgegebene Band entstand in Zusammenarbeit italienischer und deutschsprachiger Wissenschaftler im Rahmen eines Forschungsvorhabens zur Übersetzungskultur der Goethezeit, das am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin angesiedelt war und durch ein zweijähriges Stipendium der Fritz Thyssen-Stiftung gefördert wurde. Unter dem Leitthema der *Translatorischen Kreativität um 1800* (so auch die Überschrift der gemeinsamen Einleitung der beiden Editoren) sind insgesamt dreizehn Beiträge versammelt, die ausgewählte Phänomene und Fragestellungen des interlingualen Literaturtransfers innerhalb des europäischen Sprachraums fokussieren. Ausgangspunkt bzw. gemeinsame Basis bildet die Feststellung, dass das «Ende

der Nachahmungspoetik» in der Goethezeit auch tiefgreifende Folgen für das literarische Übersetzungswesen hatte. So verpflichtete der neu geschaffene Originalitätsdruck die Übersetzer prinzipiell dazu, «fremdsprachige Originale in der eigenen Sprache zu rekonstruieren» und somit die Übersetzung als «privilegierte Form der interlingualen Übertragung» kategorisch von anderen, konventionellen Formen des Transfers zu unterscheiden, wie Nachahmung, Adaption oder *imitatio auctoris*. Die die Übersetzungspraxis vor 1800 dominierende Freiheit, die das berühmte Konzept der klassizistischen *belles infidèles* verkündet hatte, fand mit der romantischen Übersetzungsethik, als deren prominenter Vertreter Friedrich Schleiermacher gilt, ein definitives Ende. Die neu etablierte antithetische «Basisopposition von Übersetzung und Original» qualifiziert die literarhistorische Epochenschwelle um 1800 für Nebrig – Vecchiato deshalb in zwingender (aus Sicht eines Frühneuzeitforschers etwas zu starr gedachter) Weise als Ausgangspunkt für das «Vorhaben einer Theoriegeschichte des Übersetzens». Den methodisch-theoretischen Bezugsrahmen hingegen fixieren Nebrig – Vecchiato mit der «kulturellen Wende», die in der Translationswissenschaft seit den 1980er Jahren zu neuen Theoriebildungen führte (Äquivalenztheorie, Skopostheorie, hermeneutische Translation). Insbesondere die literaturwissenschaftlich orientierten *Descriptive Translation Studies*, die der historischen, sozialen und kulturellen Bedingtheit des Übersetzens stärker Rechnung trugen, begründeten das Verständnis vom «traduktiven Akt als komplexe[m], kulturelle[m] Prozess» sowie des übersetzten Texts «in seinen vielfältigen Nuancen als kulturelle[m] Produkt», rückten also das deutende bzw. schöpferische Moment des translatorischen Handelns in den Mittelpunkt.

Der den Fallstudien vorgeschaltete wichtige, gut dokumentierte Beitrag von Alexander Nebrig («Neue Schriften» oder *die Übersetzungsfreiheit der Romantik*) erläutert die äußeren, vor allem buchhandelspolitischen und verlagsrechtlichen Maßnahmen, die den anvisierten übersetzungsgeschichtlichen Paradigmenwechsel entscheidend mitsteuerten und das sukzessive «Ende der [frühneuzeitlichen] Übersetzungsfreiheit» einleiteten. Als Eckpfeiler für die zentrale Debatte um den theoretischen Statuts der Übersetzung und das daran geknüpfte Konzept der geistigen Urheber- bzw. Autorschaft fungierte einerseits das Leipziger Übersetzungsmonopol von 1773, das die alte, frühneuzeitliche Freiheit zu übersetzen erheblich einschränkte, indem es den Verlegern die Zusicherung des zehnjährigen Exklusivrechts für die Übersetzung ermöglichte. Auf der anderen Seite steht eine Verordnung des Allgemeinen Landrechts für die Preußischen Staaten von 1794, kraft der die Übersetzung als «neue Schrift» definiert, die Übersetzung somit rechtlich aufgewertet bzw. der Übersetzer vom Originalautor abgekoppelt wurde. Dies spielte in kongenialer Weise der romantischen Übersetzungsfreiheit in die Hände, die bekanntlich den Dichter als Übersetzer und den Originalautor und den Übersetzer zugleich als Urheber konzipierte. Das Ende der neuen, historisch auf die Romantik beschränkten Urhebertheorie wurde wiederum mit der Kodifizierung des Urheberrechts ab der Mitte des 19. Jahrhunderts (in Preußen zuerst 1837) eingeleitet. Zunehmend auch auf der Basis zwischenstaatlicher Regelungen wurde die Autorisierung des Übersetzers durch den Originalverfasser verfügt sowie der Übersetzer selbst auf eine originalgetreue Übersetzung verpflichtet, also der neue, in der «Geniezeit» kreierte Begriff des «Originals» einseitig zu Gunsten des Ausgangstexts und dessen Autors fixiert.

Die Fallstudien selbst decken mit durchgehendem Blick auf die (vorwiegend zielsprachige) deutsche Übersetzungsliteratur ein breites Spektrum unterschiedlicher Gattungsformen, Theorietwürfe und Übersetzungsstrategien ab. Von den insgesamt vier Beiträgen zum interlingualen Literaturtransfer des deutsch-italienischen Raums widmet sich zunächst Tatiana Korneeva (*Refracting Translation zwischen Wien, Dresden und Moskau*) den deutschen und russischen Übersetzungen von Pietro Metastasio *La clemenza di Tito* aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Für den Vorabend der eigentlichen Goethezeit rekonstruiert sie anhand eines prominenten Beispiels der für die Repräsentationskultur des höfischen Rokoko wichtigen Libretti-Literatur den produktiven Umgang der Übersetzer mit ihrem Modell, d.h. dessen gezielte Anpassung mit Hilfe einschlägiger rhetorischer Strategien an die Aufnahmekultur der jeweiligen Höfe und ihre politischen wie ideologischen Vorgaben.

Mit Wilhelm Heineses Übersetzungen von Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* und Ludovico Ariosts *Orlando Furioso* situiert sich der Beitrag von Elena Polledri (*Wilhelm Heineses Übersetzung der erotischen Sinnlichkeit in ottave rime*) bereits innerhalb des engeren literarhistorischen Zeitfensters des Bands. Anhand des ebenso komplexen wie gezielten Spiels mit dem epischen Gattungsmerkmal der *ottava rima* erläutert Polledri das kreative Grundprinzip von Heineses Übersetzungspraxis, die im Bemühen, die Komplexität des Originals zu würdigen, ein stufenweises, «transgenerisches Verfahren» entwickelt. So wandelt Heine die Versform in der Übersetzung selbst zunächst in Prosa um, gewinnt sie jedoch nachfolgend in den seiner anonymen Pseudoübersetzung *Laidon* (1774) angehängten Stansen wieder zurück, wo er sich das Ori-

ginal mit der Übertragung gattungstypischer Formmerkmale in kreativer Weise aneignet.

Gleichfalls mit der sprachlichen Aneignung des *Orlando Furioso* beschäftigt sich Mario Zanucchi (*Die Ariost-Übersetzungen für Schillers Neue Thalia und die intertextuelle Ariosto-Rezeption in Schillers Dramenfragment Die Gräfin von Flandern*), der zwei (von Frauen verfasste) Teilübersetzungen aus den 1790er Jahren untersucht sowie von dort aus den Bogen zu Friedrich Schiller schlägt. Im ersten Fall handelt es sich um eine vermutlich von Caroline von Dacheröden (der späteren Ehefrau Wilhelm von Humboldts) verfasste anonyme Übersetzung, die 1793 in der «Neuen Thalia» erschien. Im zweiten Fall, die ebenfalls für die *Neue Thalia* vorgesehene, aber unveröffentlicht gebliebene Teilübersetzung Carolines von Wolzogen ist ein aktiver Beitrag Schillers in Form handschriftlicher Korrekturen bezeugt. Der Blick auf dessen kreative Ariost-Aneignung in Gestalt seiner eigenen Teilübersetzung (der 22 Stanze aus dem ersten Gesang des *Orlando Furioso*) sowie seiner Rezeption der *Contessa d'Olanda* im Dramenfragment *Die Gräfin von Flandern* (1801) runden das Bild ab.

Mit drei Übersetzungen von Matteo Maria Boiardos *Orlando innamorato* aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (zwischen 1819 und 1840) kehrt Daniele Vecchiato (*Deutsche Übersetzungen des Orlando innamorato zwischen Kreativität und philologischer Sorgfalt*) im letzten Beitrag noch einmal zu den Übersetzungen aus dem Italienischen zurück und schließt damit zugleich das oben skizzierte Zeitfenster. Vecchiato zeigt auf, wie Goethes entwicklungsgeschichtliches Triadenmodell (prosaisch, parodistisch und nach Identität strebend) zwar nicht deckungsgleich, aber doch zumindest partiell in den drei untersuchten Texten (von Wilhelmine Schmidt,

Johann Dietrich Gries und Gottlob Regis) praktisch zur Anwendung kommt. Anhand einer ebenso gründlichen wie präzisen sprachlichen Analyse der deutschen Zieltexte im Vergleich zu ihrem italienischen Modell wird außerdem die neue theoretische Anbindung der Übersetzung an Hermeneutik, Philologie und Ästhetik konkret nachgewiesen.

Ein prominentes Beispiel wählt Barbara Ventarola (*Transkulturelle Anstechungen*) mit Martin Wielands Bearbeitung von Miguel Cervantes *Don Quijote* in seinem Roman *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764). Die innovativen Merkmale dieser Adaption verankert sie in Wielands dichterischem und sprachlichem Erneuerungsprojekt, das dem *Don Sylvio* eine komplementäre Funktion zu seiner Shakespeare-Übersetzung zuwies. Die zentrale Bedeutung der Übersetzung innerhalb eines solchen Projekts analysiert Ventarola namentlich für den *Don Sylvio* anhand der narrativen (Rahmen-)Strategie, die bereits am Buchbeginn durch das Spiel des fiktiven Herausgebers mit der Identität seines Texts als Übersetzung eines spanischen Originals signalisiert wird.

Eine – allerdings eher marginale – Verbindung zu Wieland knüpft auch Ana-Stanca Tabarasi-Hoffmann (*Jens Baggesen und die Begeisterung als Legitimation des kreativen Übersetzens*) mit der Übersetzung von dessen *Oberon* ins Dänische durch den mehrsprachig schaffenden Dichter Jens Baggesen. Das eigentliche Thema ihres Beitrags kreist allerdings um dessen Selbstübersetzungen seiner Gedichte ins Deutsche und Französische, wobei vor allem die bislang weitgehend unbeachtet gebliebenen selbst verfassten Kommentare Beachtung finden. Ganz im Sinne des Zeitgeists setzt Baggesen sich selbst darin effektiv als empfindsam-genialischen Autor in Szene und unterläuft damit als Übersetzer geschickt das (in seinen

Übersetzungen praktisch durchaus gewürdigte) Prinzip der Treue gegenüber dem Ausgangstext.

Mit Schillers Dramenübertragungen und Goethes *Römischen Elegien* (1795) und *Venezianischen Epigrammen* (1796) wählen respektive Giovanna Pinna (*Das Original erschaffen*) und Erik Schilling (*Goethes Römische Elegien und Venezianische Epigramme als übersetzende Aneignung der Carmina Pariapeia*) zwei «kanonische» Beispiele der Weimarer Klassik. Pinna beschäftigt sich konkret mit Schillers Übertragungen dramaturgischer Werke (Euripides, Racine und Shakespeare), die nicht so sehr vom Bemühen um wortgetreue Übertragung des (Schiller im Fall des Altgriechischen und des Englischen nur bedingt zugänglichen) Originals geleitet wird, sondern vorrangig von einem theoretischen, dramaturgisch wie sprachästhetisch begründeten Interesse. Schilling hingegen geht den intertextuellen Referenzen in den beiden Gedichtsammlungen Goethes nach, die häufig eine selbstreflexive Meta-Ebene des Übersetzens einschließen, und zeigt außerdem, dass die kreativen Einflüsse des lateinischen Modells auf Goethes Poetologie in den Gedichten selbst jeweils konkret zum Tragen kommen.

Anhand eines Vergleichs zweier Schlüsselmomente der literarischen Übersetzungstätigkeit um 1800, Johann Joachim Bodes Verdeutschungen Laurence Sterns und Tobias Smoletts sowie Ludwig Tiecks Cervantes- und Shakespeare-Übertragungen, geht Iris Plack (*Die Herausbildung der philologisch-dokumentarischen Übersetzung am Beispiel des Johann Joachim Christoph Bode und Ludwig Tieck*) den Auswirkungen des sinkenden Prestiges der 'Dichterübersetzer' und der gleichzeitigen Aufwertung des Originals auf die zeitgenössische Übersetzungspraxis nach. Ist Bode als reiner Literaturübersetzer zu defi-

nieren, so repräsentiert Tieck den neuen Berufsstand des literarischen Vermittlers, der im Zeichen der romantischen Synthese und ihres historistischen Fortläufers, der philologisch-dokumentarischen Methode, bereits den Tendenzen eines marktorientierten Verlagswesens Rechnung trägt und damit auch zunehmend dem dort vorgegebenen Zeitdruck ausgesetzt ist.

Zwei genderorientierte Perspektiven bieten die Studien von Angela Sanmann (*Die andere Kreativität*) und Gaby Palier (*Übersetzung, Adaption und Genretransfer um 1800*). Sanmann leuchtet die präkären Möglichkeiten weiblichen Übersetzens anhand zweier konkreter Beispiele aus dem deutsch- und französischsprachigen Raum aus. In Meta Forkel-Liebekinds Verdeutschung von Lady Carlisles *Thoughts in the Form of Maxims Addressed to Young Ladies* (1791) wird die paratextuelle Ebene des inhaltlichen Kommentars zum spezifischen Ort für die Reflexion und Thematisierung solcher Möglichkeiten. Hingegen benutzt Caroline Wuits in ihrem Roman *Le convent de Sainte Catherine* (1801) mit der Inszenierung ihres Werks als Pseudo-Übersetzung eine adäquate Strategie der diskursiven Verhandlung des Spannungsverhältnisses zwischen dem Ideal der dienenden Übersetzerin und dem Anspruch auf eine 'Andere', durch die weibliche Autorschaft definierte Kreativität. Gaby Palier enthüllt in Charlotte von Steins Drama *Die zwey Emilien* (1803), die eine adaptierende Übersetzung von Sophia Lees Roman *The young Lady's Tale. The Two Emilies* liefert, Momente einer translatorischen Kreativität. Diese manifestiert sich darin, dass mit Hilfe einschlägiger Genremuster des bürgerlichen Trauerspiels bzw. der englischen *domestic tragedy* zentrale Konzepte der epischen Vorlage umgeschrieben und ideologisch neu gewichtet sowie in den adaptierten Text Hinweise auf externe Momente des Ta-

gesgeschehens oder literarische Tendenzen eingefügt werden.

Mit den englischen und französischen Übertragungen von Johann David Wyss' *Schweizerischem Robinson* (1812-1827), eines damaligen Bestsellers, präsentiert schließlich Irene Weber Henking (*Der Schweizerische Robinson*) eine Fallstudie zur populären zeitgenössischen Gattung der Kinder- und Erziehungsliteratur. Sie arbeitet dabei insbesondere das für das Übersetzen von Kinderliteratur bis heute charakteristische Merkmal einer doppelten Kreativität des Übersetzers als Leser und Autor heraus. Im konkreten Fall wird dieses Merkmal im Phänomen des Verwandeln und Ausschreibens der Vorlage unter Rückbezug auf die 'hochliterarischen' Vorbilder (Daniel Defoes *Robinson Crusoe* und Jean-Jacque Rousseaus *Emil, ou de l'éducation*) greifbar, wobei die Änderungen und Erweiterungen der Übersetzungen teilweise auch wieder in die Fortsetzungen des Originals durch Wyss' Johann Rudolf mit einflossen.

Abschließend betrachtet bietet der vorliegende Band mit seiner «Pluralität von Untersuchungsgegenständen, Ansätzen und Erkenntnisinteressen» (Nebbrig – Vecchiato, S. 13) zweifellos einen anregenden, substantiell neuen Beitrag zur literarischen Translationsforschung, der zeigt, wie sich jüngere, spezifisch translatorische Theoriekonzepte gewinnbringend mit literaturwissenschaftlichen Fragestellungen verbinden lassen. Überzeugend ist auch die thematische Auswahl der Fallstudien, die einen repräsentativen Querschnitt liefert. In mehr als einer Hinsicht erweitern diese Studien mit neuen Fragestellungen und Schlussfolgerungen den bisherigen Forschungsstand zu den gewählten Themen, knüpfen allerdings zuweilen (vor allem bei der Wahl des literarischen Textmaterials) auch an bereits Bekanntes an. Auch in letzteren Fällen ergibt sich allerdings

durch den Bezug auf das innovative Leitkriterium der «Kreativität», das die Herausgeber in ihrer ausführlichen Einleitung installieren, durchaus ein Erkenntnisgewinn.

Barbara Sasse

Isabella Ferron, *L'officina dello scrivere. Il carteggio di Alexander von Humboldt, Aracne*, Roma 2018, pp. 200, € 13

A chi percorre le sale del Metropolitan Museum of Art di New York si offre alla vista il grande dipinto *The Heart of the Andes* (1859) di Frederic Edwin Church, testimonianza pittorica della fama di cui godette in vita la figura multiforme di Alexander von Humboldt (1769-1859), geografo, naturalista e diplomatico che, nell'opera enciclopedica *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (1845-1862), sintetizzò in modo ardito le conoscenze del tempo intorno alla struttura dell'universo per offrire ai lettori un colpo d'occhio sulla natura tutta, «dalle nebulose stellari fino alla geografia dei muschi sulle rocce granitiche». Il continente americano da lui esplorato gli tributò, infatti, notevoli onori: Thoreau lo citò nel suo scritto *A Walk to Wachusett* (1843) e fu influenzato dalla sua capacità di intrecciare poesia e scienza; Ralph Waldo Emerson lo definì nei suoi diari «one of those wonders of the world [...] who appear from time to time, as if to show us the possibilities of the human mind»; Poe gli dedicò *Eureka* (1848) e lo stesso Church ne ripercorse i passi in Ecuador, spinto dal desiderio di contemplare i paesaggi descritti nella *Relation historique du Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1814) e di catturarne la magia nei suoi dipinti. Ciò nonostante, ad Alexander von Humboldt non è stato accordato il posto che meriterebbe nel *pantheon* ideale della

cultura tedesca, a causa, parrebbe, anche della definizione ingenerosa che ne diede Schiller («ein beschränkter Verstandesmensch ohne Einbildungskraft») e malgrado la grande stima che nutrì per lui Goethe, che lo paragonò ad un inesauribile «Brunnen mit vielen Röhren». Eppure, questo avventuroso aristocratico prussiano, che, animato dalla sete di conoscenza, si inoltrò negli spazi più remoti del globo, dalle foreste pluviali alla steppa kazaka, dal corso del Rio Orinoco alle rive del mar Caspio, contribuì in modo decisivo al formarsi dell'odierna visione della natura. Non solo influenzò Darwin, il quale dichiarò che, se non lo avesse letto, non si sarebbe imbarcato sul *Beagle* e non avrebbe mai sviluppato la sua teoria sull'origine delle specie, ma, soprattutto, come scrive Andrea Wulf nel suo libro *L'invenzione della natura. Le avventure di Alexander von Humboldt, l'eroe perduto della scienza* (2017), «rivoluzionò il nostro modo di concepire il mondo naturale, trovando connessioni ovunque: niente, neanche il più minuscolo degli organismi poteva essere visto da solo. 'In questa grande catena di cause ed effetti', diceva, 'non c'è un sol fatto che possa essere considerato isolatamente'. Con questa intuizione aveva inventato la rete della vita, il concetto di natura che noi oggi conosciamo».

Nel contesto di questa riscoperta della sua opera, tradottasi recentemente anche in un convegno che ha avuto luogo a Villa Vigoni e che ha avuto come tema 'Kosmos nel XXI secolo', si inserisce in modo del tutto originale il libro di Isabella Ferron, che analizza il suo immenso epistolario con figure chiave della cultura del suo tempo quali Goethe, Lichtenberg, Jacobi e Jefferson. Consapevole del fatto che «Briefe gehören unter den wichtigsten Denkmälern, die der einzelne Mensch hinterlassen kann» (Goethe, cit. a p. 33), Ferron si propone non solo di «aprire una finestra su di un'epoca di cui

[Humboldt] è uno dei più grandi rappresentanti» ed in cui avvennero mutamenti decisivi, ma, soprattutto, di interrogarsi sullo status letterario, ancora indefinito, della lettera. Il punto di partenza è la distinzione, operata da Gustav Hillard, tra la lettera monologica e quella dialogica. Nella prima, osserva Ferron, «emerge l'introspezione, il tentativo dell'autore di affermarsi attraverso la scrittura epistolare», mentre la seconda «cerca lo scambio con un partner» (p. 148). Tuttavia, «non sono due tipologie nettamente distinte tra loro e questo vale soprattutto nel caso di Humboldt» (*ibid.*), che usa la lettera come un surrogato del «dialogo in presenza» e, al tempo stesso, come lo strumento di un «dialogo con la propria coscienza». Ciò che è in ballo è, infatti, la problematica della soggettività – «il criterio di base dell'epoca moderna» (p. 40) – inserita, da un punto di vista sociologico, all'interno delle pratiche collettive che ne garantiscono lo strutturarsi. Traendo spunto dalle riflessioni esposte da Koselleck in *Kritik und Krise* (1973), in cui è ricostruita la nascita del mondo borghese quale spazio privato distinto da quello proprio dello Stato, e dalla concezione habermasiana delle lettere quali strumenti di sviluppo della soggettività, sin dal XVIII secolo, nel quadro dello *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), Ferron giunge alla conclusione che «a cavallo tra XVIII e XIX secolo la lettera, in modo particolare quella privata, si sviluppa come prassi comunicativa e ha la funzione di dar vita a una forma dell'autorappresentazione».

Ciò vale in modo particolare per il carteggio di Alexander von Humboldt. Esso, infatti, fu la vera e propria officina tramite la quale questi, intessendo una fitta rete di rapporti scientifici, costruì e 'inscendò' la sua identità di scrittore e di studioso. Come scrive Ferron, «nel suo dialogo con gli *hommes de lettres* Humboldt mette in scena il proprio sé, non

aspetta di essere 'scoperto', ma cerca, in una sorta di *self-promotion*, un riconoscimento che va ben oltre i confini delle singole discipline» (p. 146). Alla luce dell'idea della cultura di sé sviluppata da Foucault nei suoi studi sulla civiltà tardo-antica, in cui, come si legge ne *La cura di sé* (1984), l'imperativo di occuparsi di se stessi permeò il modo di vivere e diede vita anche a nuove forme di rapporti interpersonali, si potrebbe aggiungere che il carteggio humboldtiano fa emergere la distanza che separa la lettera dell'età borghese dal 'servizio d'anima' che Seneca rendeva a Lucilio e a se stesso. «Di queste cose agli altri», raccomandò il pensatore stoico al suo discepolo nella ottantanovesima epistola, «perché tu stesso le ascolti mentre parli, perché tu stesso le legga mentre le scrivi, e rivolga tutto alla morale ed a placare il furore delle tue passioni». Se il filosofo romano mirava dunque anche a perfezionare e trasformare se stesso tramite le lettere inviate a Lucilio nella misura in cui, illustrando massime di saggezza, le ricordava a se stesso («mi accorgo, Lucilio, che non solo mi vengo correggendo, ma mi sto anche trasformando»), lo scienziato tedesco, invece, si propone di *promuovere* se stesso, di fare di sé un soggetto attivo e apprezzato sulla scena letteraria e scientifica del tempo.

Sul piano di una storia della soggettività occidentale saremmo quindi di fronte solo a quella varietà di individualismo che Simmel, nel saggio dedicato a *Die beiden Formen des Individualismus* (1901), attribuiva al nuovo uomo borghese, emancipatosi «von den verrosteten Ketten der Zunft, des Geburtsstandes, der Kirche» e divenuto un «freier Einzelner». Più precisamente, il filosofo e sociologo tedesco contrappose a tale forma di individualismo quello qualitativo esaltato da Nietzsche, attento alle irripetibili peculiarità del singolo uomo e incentrato sulla volontà di fare di sé un

soggetto fedele al valore assoluto dell'*Anderssein*: «dass auch die *Verschiedenheit* des Menschlichen eine sittliche Forderung sei, dass jeder gleichsam ein besonderes Idealbild seiner selbst, das keinem anderen gleich ist, zu verwirklichen habe – das war eine ganz neue Wertung, ein qualitativer Individualismus gegenüber jenem, der allen Wert auf die Form des freien Ich legte». Ferron mostra, tuttavia, come anche alla base del carteggio humboldtiano vi sia tale forma di individualismo, emerso nel XVIII secolo in tutta la sua forza con Rousseau. Le sue *Confessioni* sono, infatti, «il messaggio di un unico, rappresentano la radicalizzazione di una comprensione dell'individualità, dell'incomparabilità tra i propri simili e dell'essere pronti a descriversi e analizzarsi». Ferron tocca così un altro aspetto essenziale del processo moderno di soggettivazione. Per l'uomo che vive dopo il compiersi di quella che Charles Taylor in *Sources of the Self* (1989) ha definito la «expressivist revolution» si tratta, infatti, non solo di dare *espressione* nella propria vita all'irriducibile individualità del soggetto, ma, per così dire, di imprimerne il sigillo anche in ambito letterario. Accade così che le lettere di Alexander von Humboldt divengano il «luogo esemplare della formazione e della messa in scena della propria identità e della sua concettualizzazione». «Nelle lettere», scrive ancora Ferron, «in modo particolare nel XVIII e XIX secolo, può venire progettata un'esistenza attraverso la distanza spaziale, la quale permette di liberarsi dalle contingenze del quotidiano e di inscenare la propria individualità. Il termine inscenare può risultare fuorviante in questo contesto, poiché rimanda a una pratica teatrale e quindi a una finzione letteraria. Tuttavia, questa la tesi di fondo, ben si presta a indicare quel processo di presentazione di sé che avviene nello scrivere una lettera. I fatti, le emozioni che vengono narrati seguono un partico-

lare processo discorsivo e narrativo che li eleva dalla concretezza della quotidianità. Lo scambio di parole, sentimenti ed emozioni fa sì che il carteggio diventi il luogo per eccellenza in cui si forma la ragione individuale dell'autore» (p. 42). Una testimonianza esemplare di tale preoccupazione centrale è offerta dalla lettera del 28 aprile 1841, in cui Humboldt dichiarò che *Kosmos* doveva essere «der Reflex meines Selbst, meines Lebens, meiner uralten Person» (p. 145): agli occhi di colui che per primo in età moderna aveva visto la natura come una fitta rete di interconnessioni il suo *opus magnum* doveva consentire alla voce di una personalità intimamente unica di levarsi al di sopra del coro anonimo dell'universo.

Mario Bosincu

Bernhard Arnold Kruse (a cura di), *Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo*, Pacini, Pisa 2018, pp. 158, € 18

Com'è noto, la lingua, considerata nel suo insieme polifunzionale, comprende non solo la dimensione comunicativa parlata ma anche tutte le sue forme scritte quali la letteratura, la saggistica e, più in generale, il suo essere *medium* per la diffusione dei saperi, delle informazioni, delle idee e dei valori. Per tale ragione, essa ha ampia trattazione anche nella definizione del concetto di Nazione, dato il legame più volte analizzato dalla letteratura del settore che identifica il trinomio lingua-popolo-nazione.

Visto lo stretto intreccio tra lingua e nazione, dove la lingua non funge solamente da giustificazione principale del sentimento identitario e come parametro per la 'demarcazione' tra le varie nazioni, essa risulta essere spesso anche strumento per la creazione delle cosiddette 'comunità immaginate', definizione resa celebre da Benedict Anderson nel volu-

me *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Verso, London-New York 2006). Il sociologo irlandese, naturalizzato statunitense, scrive infatti così: «It is a mistake to treat languages in the way that certain nationalist ideologues treat them – as emblems of nation-ness, like flags, costumes, folk-dances, and the rest. Much of the most important thing about language is its capacity for generating imagined communities, building in effect particular solidarities» (*ivi*, p. 136). Anderson mette in luce tutte le difficoltà di sorta, ideologiche e *in primis* scientifiche, nel definire i contorni di ciò che viene chiamato Nazione; contorni che a taluni appaiono chiari e in un certo qual senso naturali, ad altri una costruzione, una sovrastruttura elaborata da un movimento nazionalista. Invero, la lingua non esaurisce la sua funzione solamente come supporto del sentimento identitario e non contribuisce solamente alla creazione della comunità, ma viene altresì adoperata all'interno del contesto-nazione anche come strumento di diffusione delle idee e delle riflessioni circa la nazione stessa e per questo è strettamente influenzata, e influenza a sua volta, il nazionalismo. Quest'ultimo diventa quindi, al pari della lingua, parte onnipresente dell'esistenza dell'individuo che si trova a vivere in un contesto temporale e spaziale permeato dal nazionalismo.

Nella sua opera *Nationalismus: Geschichte, Formen, Folgen* (C.H. Beck, München 2001) Hans-Ulrich Wehler ridimensiona tuttavia l'importanza della lingua. Essa è certamente un notevole parametro per la diffusione e la creazione del sentimento nazionalista, ma non si può definirla come capace, da sola, di generare le 'comunità immaginate'. A tale riguardo, Wehler mette in luce quanto alcuni tra i nazionalismi più 'celebri' siano nati a prescindere dalla lingua, menzionando il caso francese, dove ai tempi

dell'unità nazionale soltanto il 13% della popolazione, residente perlopiù nella Île de France, parlava il francese moderno; quello italiano, dove nel 1861 al raggiungimento dell'unità nazionale soltanto il 2,5% della popolazione era in grado di parlare l'italiano; o ancora il caso tedesco, dove nel 1871, all'indomani della proclamazione del *Deutsches Kaiserreich*, vi erano marcate differenze linguistiche tra i vari *Länder* e si era ben lontani dalla standardizzazione che conosciamo oggi (Wehler, 2001, pp. 46-49). Inoltre, se si pensa anche alla formazione degli Stati Uniti, ai diversi stati sudamericani oppure alla Svizzera, non si può certamente considerare precipuo il criterio della lingua ai fini della legittimazione nazionale. Ciononostante, la questione della lingua viene spesso utilizzata dai vari movimenti indipendentisti, si pensi ad esempio ai nazionalisti baschi o catalani che insistentemente hanno chiesto e chiedono la secessione dalla Spagna.

La questione è quindi ben più complessa e, di conseguenza, ascrivibile a una pluralità di fattori. Ciò che appare chiaro è che l'idea di nazione, per crescere e svilupparsi, abbia bisogno che diventi pervasiva e che si insinu in modi e circostanze molteplici nella vita del singolo e non solo quindi dal punto di vista linguistico. Il carattere onnipervasivo dell'idea di nazione nella vita del singolo e del popolo, in cui il singolo si rispecchia, è ben delineato da Wehler in uno dei punti con i quali schematizza la differenza tra i concetti di Etnia e Nazione: «Sie [die Nation, G.E.] besitzt die Eigenart einer gemeinsamen 'popular culture', beansprucht und betreibt aber die Nationalisierung tendenziell aller Lebensbereiche» (*ivi*, p. 40). Come si legge da Wehler, risulta oramai consolidato l'assunto che il nazionalismo e la forma di stato nazionale da esso generato siano totalizzanti, nella misura in cui essi pervadano il quotidiano del *Bürger*, che

volente o nolente fa proprie le categorie di pensiero dell'ideologia nazionale, fino a farle arrivare a essere caratteristiche di una religione secolarizzata.

Il carattere pervasivo e onnicomprensivo della nazione, nei suoi diversi modi e manifestazioni, è oggetto di studio del volume *Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo*, dato alle stampe da Pacini alla fine del 2018 e curato da Bernhard Arnold Kruse. Nell'opera, a cui hanno contribuito studiosi del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli 'Federico II', il nazionalismo viene, infatti, definito come «fede secolarizzata che penetra nei più remoti angoli dell'esistenza, modella i modi di percepire, di sentire, di pensare, di giudicare, di agire» (p. 5). La risultante è che il nazionalismo non sia solamente un qualcosa di pensato e concepito, ovvero un'ideologia, ma che, essendo una 'fede', entri anche nella sfera emozionale-sentimentale e diventi onnipresente nella vita dell'individuo, alterandone la percezione del reale e il suo rapporto con esso. Da questa base comune, il lavoro si sviluppa in ambiti diversi, ricorrendo a un approccio interdisciplinare al vastissimo argomento del nazionalismo.

Diverse sono le prospettive tramite le quali ci si focalizza sul nazionalismo. La raccolta è costituita, infatti, da saggi di studiosi provenienti da ambiti diversi degli studi umanistici, che analizzano vari aspetti del tema dal punto di vista letterario, storico, e linguistico. Prendendo le mosse dalla letteratura più autorevole del settore, nella fattispecie i già citati Anderson e Wehler, ma anche Hobsbawm e Gellner, il volume formula una propria definizione di nazionalismo e soprattutto analizza esempi concreti delle sue manifestazioni e delle conseguenze. I contributi si susseguono nella raccolta in un ordine che sembra voler ricalcare la genesi e gli epiloghi del nazionalismo, dal suo concepimento tramite l'espressione dei miti fondativi, fino alle conseguenze che

esso ha causato e alle problematiche attuali legate ai sentimenti e alle concezioni di identità nazionale, virulente anche nelle società multiculturali d'oggi.

I saggi di tenore letterario partono da un'analisi della nascita del nazionalismo, visto come fenomeno 'pubblico' nel saggio iniziale del curatore Bernhard Arnold Kruse su *La Pulzella d'Orléans* di Friedrich Schiller. Lo studio sull'opera mostra il processo di fondazione di uno Stato nazionale tipicamente ottocentesco in un'ambientazione medievale che travalica la realtà storica, mettendo in luce, tra i vari aspetti, le contraddizioni e i cortocircuiti propri del nazionalismo rappresentato nel dramma: esso vuole mostrarsi come un sentimento naturale, le cui istanze sono originate dalla natura, ma che invece portano l'uomo a compiere atti contro la sua volontà e contro i suoi sentimenti, questi ultimi davvero naturali, distruggendo quella *humanitas* latina che è alla base della cultura europea della quale anche la Jeanne d'Arc di Schiller fa parte. Il contributo di Ulrike Böhmel Fichera guarda alla dimensione privata della famiglia di stampo patriarcale-borghese, espressione microcosmica della 'dialettica dell'esclusione', propria della dimensione pubblica del nazionalismo. Nelle opere di Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Wilhelm Raabe e Theodor Fontane, l'autrice mette in luce i soprusi e i pregiudizi nei confronti della donna 'non conforme', meccanismi che sono funzionali alla sua esclusione dalla comunità a cui appartiene. I saggi letterari proseguono con la riflessione sul tema partendo dalle memorie di chi la manifestazione più lampante del nazionalismo, per cui la guerra risulta congenita, l'ha esperita in prima persona, combattendo in trincea durante il primo conflitto mondiale. Infatti, nel contributo di Annamaria Lamarra vengono analizzate diverse testimonianze della *Lost Generation* britannica, mettendo in luce,

tramite le memorie raccolte, la dimensione emotivo-sentimentale della catastrofe bellica e il conflitto generazionale tra chi la guerra l'ha combattuta e la generazione dei padri, che quella guerra l'aveva provocata, ma è rimasta al sicuro in patria, a differenza dei figli mandati a morire al fronte. Viene posto l'accento sui toni trionfalistici con i quali la guerra veniva descritta dai padri e l'orrore visto e vissuto in prima persona dai giovani, nonché di come da qui nasca un profondo, e giustificato, risentimento da parte di una generazione ingannata e poi definitivamente persa. Gli ultimi due saggi letterari, prendendo le mosse dai lavori dei cosiddetti *writers from elsewhere*, si interrogano sulle difficoltà e sui problemi del periodo postcoloniale che riguardano la difficile integrazione e l'accettazione del diverso, spesso problematica specialmente nel caso di culture profondamente lontane, che sfocia in episodi di razzismo nelle società europee, oramai multiculturali da decenni, dove, tuttavia, persistono rigurgiti di quel sentimento di esclusione del diverso propri del nazionalismo. Stefano Manferlotti pone l'accento sulla traslazione sul piano letterario del *melting pot* culturale delle società occidentali, dove un autore come Salman Rushdie riesce a spaziare tra elementi tematici ed estetici instaurando un complesso dialogo tra culture, nel suo caso quella indiana, quella pachistana e quella inglese. Nel suo contributo, Angela Leonard si occupa del tema del razzismo, concentrando la sua analisi sul romanzo *Buddha of Suburbia* di Hanif Kureishi. Nel romanzo, la società multiculturale è tratteggiata a tinte fosche. Ne consegue una pessimistica presa di coscienza, tale che tra culture molto diverse una sostanziale integrazione nella società di arrivo del migrante, di prima o seconda generazione che sia, risulti impossibile.

Il punto di vista storico è rappresentato dal contributo di Andrea d'Onofrio.

Partendo dalla denuncia del *Committee against Mass Expulsion* americano viene offerta una descrizione e un'analisi su come, al termine del secondo conflitto mondiale, si decise di risolvere e di affrontare la questione dei nazionalismi, sostanzialmente con una politica di omogeneizzazione etno-linguistica degli stati dell'Europa centro-orientale. Questi territori, fino ad allora molto complessi e variegati dal punto di vista etno-linguistico, furono teatro di trasferimenti coatti e forzati di intere popolazioni, per lo più germanofone, in brevissimo tempo e in condizioni disumane, tanto che non risulta del tutto azzardato parlare di genocidio, vista la specificità etnica e l'elevatissimo numero di vittime causato da questa politica.

Giancarmine Bongo dedica la sua riflessione linguistica al difficile rapporto che intercorre fra la valorizzazione delle singole lingue nazionali in ambito accademico, con le proprie peculiarità e tradizioni scientifiche, e il bisogno di internazionalizzazione e condivisione dei saperi su scala globale, che ha favorito nelle ultime decadi una netta supremazia dell'inglese nella ricerca e nella diffusione delle conoscenze nei vari campi del sapere. Ciò ha determinato, e non c'è da sorprendersi, tentativi di difesa di matrice nazionalistica, vedendo nella proliferazione dell'inglese una minaccia alla lingua nazionale. Non volendo ridurre il discorso alle sole argomentazioni nazionaliste, l'autore mette in evidenza nel suo saggio le ragioni per le quali la lingua nazionale vada tutelata, non tanto per ragioni tradizionali e identitarie, ma in qualità di portatrice di significati unici e lingua-specifici e soprattutto in quanto mezzo essenziale per la divulgazione del sapere. In caso contrario, si correrebbe il rischio di relegare le competenze e i progressi scientifici in ambiti sempre più ristretti ed elitari, rendendo difficile la fruizione e la divulgazione delle scienze.

Accomunati dalla ricerca e dalla puntualizzazione degli elementi fondamentali per lo sviluppo del nazionalismo, i contributi di questa raccolta analizzano il fenomeno, rintracciandone cause e origini e riflettendo sulle problematiche di dibattito quotidiano da esso causate o, a limite, co-causate. Nello studio delle elaborazioni letterarie, linguistiche e storiche, il nazionalismo appare, dai risultati di questa ricerca, «del tutto delegittimato dalle due catastrofi del XX secolo, ovvero le due guerre mondiali» (p. 52). Nonostante la spiccata interdisciplinarietà e pluralità dei punti di vista, o più probabilmente grazie ad essa, questa raccolta si presenta molto coesa in un processo analitico sul nazionalismo che ha il suo inizio nel 'secolo lungo', ne descrive i mutamenti nel 'secolo breve', per interrogarsi finanche sulle tematiche più attuali del rapporto fra immigrazione e società multiculturali del XXI secolo.

Gianluca Esposito

Mauro Ponzì – Sarah Scheibenberger – Dario Gentili – Elettra Stimilli (hrsg. v.), *Der Kult des Kapitals. Kapitalismus und Religion bei Walter Benjamin*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2017, S. 410, € 64

Am Istituto Italiano di Studi Germanici in Rom veranstaltete die Italienische Walter-Benjamin-Gesellschaft 2012-2013 ein dem Benjaminschen Fragment *Kapitalismus als Religion* gewidmetes Kolloquium, aus dem eine italienische, dann diese deutsche, sogar erweiterte Ausgabe ans Licht kam, in der insgesamt neunzehn Aufsätze versammelt sind.

Es sollte nicht verwundern, dass sich Vertreter der italienischen Walter-Benjamin-Gesellschaft mit einem Fragment B.s beschäftigen und dadurch versuchen, die Gegenwart philosophisch bes-

ser zu beleuchten. Diese methodologische Option muss man nicht unbedingt teilen, sollte allerdings nicht voreingenommenerweise getadelt werden (wie Thomas Schröder in «Weimarer Beiträge», 64, 2018, S. 144-146 getan hat). In der Tat besteht das Wichtigste darin, ob man in den Einzelfällen historisch bzw. theoretisch überzeugende Ergebnisse erlangt. Noch weniger erstaunlich sollte die Tatsache erscheinen, dass viele Beiträger Hinweise auf die Jetztzeit im B.s Fragment spüren. Denn jeder Kenner B.s weiß, dass der Augenblick der realen bzw. wahrgenommenen *Gefahr* durchaus wertvoll, ja einzigartig ist, um sich ein tiefes Bild der Geschichte zu bilden. Dabei gilt es als Korollar, dass, je mehr man in dem von der Rhetorik der Stabilität bestimmten Diskursrahmen steht bzw. denkt, umso unempfindlicher wird man sich gegenüber einer tieferen Assimilation der Erkenntnistheorie B.s erweisen. Was im Komfortbereich m.E. gehemmt wird, ist freilich kein intellektuelles Verständnis, welches die theoretische Seite der Produktion B.s betrifft, sondern reales *Embodiment* seiner Geschichtsphilosophie, was mit ihrem anthropologisch-politischen Wert zu tun hat.

In corpore vili beschreibt Uwe Steiner nur die wichtigsten Quellen und Autoren, die im Kapitalismus-Fragment erwähnt werden – hauptsächlich Max Weber –, verzichtet aber darauf, diese Beziehungen auszuschöpfen. Dabei steht sein Aufsatz in einer gewissen Kontinuität mit den zwei einzigen Autoren, die ein Minimum an philologischem Interesse aufweisen und sich mit den zahlreichen und komplexen literarhistorischen Problemen des Fragments auseinandersetzen, und zwar Mauro Ponzì, der die Verbindungen zwischen Nietzsche und B. unter die Lupe nimmt, und Gabriele Guerra, der sich erfreulicherweise mit den heute wenig bekannten, im Fragment auftauchenden Namen wie Fuchs, Schönberg,

Unger und Müller neben Troeltsch, Sorel und Landauer kurz beschäftigt.

Elettra Stimilli versucht, eine Linie «deutlich» hervorzuheben, «die von Weber zu Schmitt über Benjamin führt und die zwei Untersuchungsfelder eröffnet», nämlich die rechtliche Macht der staatlichen Souveränität und die ökonomische Macht des Kapitalismus (S. 58). Historisch besser situierbar wäre ihr Versuch gewesen, wenn Stimilli die etlichen Autoren berücksichtigt hätte, die um 1921 auf Weber deswegen Bezug nahmen, weil damals zwei epochenmachende Werke von ihm posthum erschienen, die *Aufsätze zur Religionssoziologie* (1920-1921) sowie *Wirtschaft und Gesellschaft* (1921-1922), in denen wichtige Texte zu lesen waren, die bis dahin praktisch unbekannt waren. Daher könnte man die verborgenen «Linien» beliebig vervielfachen. Darüber hinaus ist Schmitt zwar ein «legitimer Sohn» Webers – was keineswegs vom jungen B. gesagt werden darf! –, seine politische Theologie stellt aber eine auf ultramontane Vorstellungen zurückgreifende Soziologie der modernen *Staatsbegrifflichkeit* dar, während es für Weber hauptsächlich um die puritanische Herkunft ethisch-wirtschaftlicher und rational-unternehmerischer *Haltung* ging. Wird die Säkularisierungshypothese in beiden Fällen trotz der unterschiedlichen Anwendungsebene aufgewertet, so ist sie im Kapitalismus-Fragment, in dem vom Staat gar keine Rede ist, vollkommen neutralisiert.

In seinem Aufsatz setzt Ponzi die «Gleichsetzung des Begriffs 'Schuld' mit 'Schulden'» im Kapitalismus-Fragment voraus und führt diese Äquivalenz auf Nietzsches *Genealogie der Moral* zurück. Hier erklärt Nietzsche *eindeutig*, Ursprung des moralischen Schuldgefühls und des späten theologischen Schuldbegriffs sei die historische Tatsache des materiellen Warentauschs gewesen. Es scheint mir gewagt zu behaupten, dass B.

«genau» dasselbe wie Nietzsche tue (S. 76), denn die Sprache des Fragments ist so dämonisch *zweideutig* wie die betreffende Schuld-kategorie. Man sollte sich eben fragen, ob die theologisch-ökonomische Stimmung des Textes von einem bloß sprachlichen Effekt abhängt, und zwar von der listigen Verwendung des Wortes «Verschuldung/verschuldend» anstelle von «Schuld/Schulden» – eine Interpretationsmöglichkeit, die allein Samuel Weber erraten hat, ohne sie jedoch zu thematisieren (S. 189). In Bezug auf die Marxschen Analysen des Kredits als Credo wird außerdem in Ponzis Aufsatz eine Prämisse besonders auffällig, die alle Beiträge einigermaßen beeinträchtigt: *Kredit, Schulden und Zins* – eine höchst rätselhafte Hemmung hindert die Autoren daran, sich des traditionellen Wortes *Wucher* zu bedienen – werden dem *wirtschaftlichen* Bereich zugeschrieben. Diese Tatbestände werden aber von Marx im dritten Buch des *Kapitals* ausnahmslos als rechtliche Verhältnisse mit nur *potentiellen* wirtschaftlichen Wirkungen bezeichnet. Als solche, d.h. als außer- bzw. vorwirtschaftliche Größen gehören sie weniger dem Bereich der *ökonomischen* Gesetze als vielmehr dem der Jurisprudenz zu.

Im Mittelpunkt des schönen Aufsatzes von Clemens-Carl Härle steht die Vorstellung jener historisch neuen Entkoppelung von Schuld und Sühne, die B. als Kennzeichen der kapitalistischen Religion bezeichnet. Wie Ponzi weist auch Härle auf Nietzsche und dessen genealogische Analyse der Verschuldung hin, geht dann allerdings einen Schritt weiter und erläutert manche Verwendungen des gr. Substantivs *οφειλήματα* («Schulden») im Neuen Testament sowie des gr. Verbs *οφείλω* in Plato. Dabei erfährt man, dass Platon eine vorökonomische Bedeutung des Terminus kennt, die universeller als alle anderen ist, weil sie im Leben selbst wurzelt, und zwar die moralische Verschuldung der Kinder ge-

genüber ihren Eltern. Da Härle übrigens Sraffa erwähnt (S. 158), stellt er dadurch eine erfreuliche Ausnahme in diesem Band dar, in dem man erstaunlicherweise so gut wie keinen modernen Wirtschaftswissenschaftler bzw. -philosophen zitiert, obwohl wiederholt von Kapital und Marktwirtschaft die Rede ist.

Die an sich nachvollziehbare These Bruno Moroncini, B. sei kein Vertreter der Gnosis, weder in der weltentfremdenden Ausrichtung Marcions noch in der antinomischen Variante Valentins, wird aber durch die vereinfachte Psychologisierung des Gnosis- und Religionsbegriffs unzureichend begründet. Außerdem scheint es ganz illegitim zu behaupten, das Kapitalismus-Fragment stelle eine «grundlegende Kritik» des Religionsdispositivs dar (S. 180). Was sich im B.s Fragment zeigt, ist im Gegenteil eine Stigmatisierung des Kapitalismus, während die mit jeglicher Kritik krypto-apologetisch verschonten, doch für oppositionsunfähig gehaltenen monotheistischen Religionen als eine Art historischen Wirtschaftsofners auftreten.

Wenn dieser Band überhaupt an mangelhafter Historisierung des Fragmentes im Blick auf den eigenen «Sitz im Leben» leidet, ist Weber hingegen der einzige Autor, der m.E. den vielversprechendsten Interpretationsrahmen durch leider nur rasche Andeutungen fokussiert. Er schreibt, das Fragment sei «nicht zufällig 1921 zu Papier gebracht [...] Die von den Alliierten erhobenen Reparationsansprüche basierten auf Artikel 231 des Versailler Vertrags (1919), der Deutschland für 'schuldig' und damit 'für alle Verluste und Schäden verantwortlich' erklärte» (S. 191f.). Deutschland wurde als *schuldig* für den Ausbruch des Krieges erklärt und sollte sowohl ungeheurer *Schulden* zurückzahlen als auch «sparen» (engl. *to save*), um gerettet zu werden (engl. *to be saved*), wie S. Weber mit Recht pointiert (S. 195). Ein erkennba-

rer Aktualisierungszwang lässt manche Autoren die Tatsache übersehen, dass Kriegsschulden eine völlig andere Bedeutung haben als die privaten und öffentlichen Schulden einer hyperkonsumistisch gewordenen Gesellschaft.

Bernd Witte skizziert durch das Paradebeispiel Heines den Prozess der Säkularisation in der aufklärerischen Neuzeit und versteht den Kapitalismus als jene Ersatzreligion und extreme Form von Polytheismus, die sich auf Kosten des als Gegenkraft untergehenden Monotheismus durchsetzte – eine zwar zu konservativer Sehnsucht neigende Anschauung, die aber dem Sinn des Fragments besser entspricht als die glühenden Parolen der messianischen Revolte. Während übrigens alle anderen Beiträge die Frage nach der Definition von «Religion» und «Kapitalismus» im B.s Fragment schlicht umgehen, indem sie die Bedeutung dieser matten Termini ohne Bedenken voraussetzen, ist es Witte bewusst, dass B. hier keine Definition des Religionsbegriffs anbietet und affirmativ redet.

Durch die Analyse der pseudo-paulinischen *Pastoralbriefe* präsentiert Paolo Napoli eine ökonomisch-theologische Genealogie des den Aposteln anvertrauten Guts – gr. παραθήκη, lat. *depositum fidei* – als Archetyp der abendländischen Verwaltungsrationalität (S. 255). Der Einfluss Agambens ist hier auffällig. Das griechische Wort mag auf eine ursprüngliche vortheologische Bedeutung im Sinne von «Lebensmittelvorräte» verweisen, die in Erwartung auf einer Hungersnot nicht verfügbar und vorsichtig aufzubewahren sind (S. 247). Die Wächter des Glaubens bzw. der richtigen Lehre Christi sind keine Besitzer, sondern Verwalter und Pfleger des Guts innerhalb der Sukzession. Kirchliche Verwaltungspraxis sei die höchste Rettungserfordernis (S. 258). Mit streng juristischer und formaler Logik fokussiert Napoli ausschließlich das *depositum* als Behäl-

ter, lässt jedoch dessen Inhalt, d.h. die historisch gewordene *fides* kritiklos beiseite: Was wird von der hier als Muster der späteren Bank betrachteten Kirche aufbewahrt, verwahrt, übertragen und dadurch gerettet? Wie die heutige Bank hat auch die alte Kirche ihr eigenes *depositum* theologisch abgesondert, eingeschränkt und unter vielen möglichen Varianten ausgewählt, kanonisiert, heiliggesprochen und dogmatisiert.

Gianluca Solla interpretiert die Wirtschaft als Opfer-Dispositiv und hebt die sakrifizielle Natur der ökonomischen Prozesse hervor, ohne dazu eine Opfertheorie vorzulegen. Vom Zitat B.s über die mythischen Züge des Geldes ausgehend landet der Autor unmittelbar auf dem Feld der Opferriten, als ob Mythos und Ritus so einfach zu verbinden wären. Das moderne, utilitaristische Bürgertum – komischerweise taucht das Wort *Bourgeoisie* erst hier zum ersten Mal im Band auf (S. 261) – verachtet zwar Abwertung, Verausgabung und Verlust des eigenen Vermögens, außer in der Form von Investition, wie Solla mit Bataille richtig erinnert, ist aber auch gerne bereit, der Arbeitspflicht bzw. der Kapitalakkumulation das eigene Leben bzw. das Leben der Anderen zu opfern. Das ist doch keine Haltung, der die Opferlogik als selbstherrliche Verschwendung entgegentritt. Solla versucht, diesem Widerspruch gerecht zu werden, indem er die Figur von König Midas in Betracht zieht und damit einen ästhetischen Ausweg findet. Wenn man allerdings die ganze Stelle über den Mythos im Kapitalismus-Fragment systematisch aufwertet, inklusive der historisch vermittelnden Funktion des Christentums, wird klar, dass das Opfer-Dispositiv im christlichen Zeitalter eher *verinnerlicht* wurde. Das ließ jene Scheidung des Subjekts in sadistisch Opfernenden und masochistisch Geopferten entstehen, die als historisches Bindeglied

zwischen antiker Opferkultur und neuzeitlicher Bürgermoral gilt.

Mit den weiteren Beiträgen wird man sich hier nicht weiter beschäftigen, zumal sie entweder keine bzw. ganz schwache Verbindungen zum Kapitalismus-Fragment aufweisen oder dieses mittels Schriften und Vorstellungen anderer, meist späterer Autoren kommentieren. Obwohl sie faszinierende Parallelen schildern, tragen sie zu einem tieferen Textverständnis wenig bei.

Trotz ihrer zahlreichen theoretischen Anregungen haben die Autoren – so darf man resümieren – zwei wichtige Problemfelder völlig ignoriert. Einerseits wurden die *systematischen* Eigenschaften des Fragments hinter seinem parataktischen *ductus* nicht erkannt, andererseits hat man darauf verzichtet, B. zu kritisieren und die Aporien des Kapitalismus-Fragments herauszuarbeiten. Kurz gesagt ist die Alternative deutlich: Ist der Kapitalismus *keine Religion*, so sollte man historisch erläutern, warum in ihm sowohl auf dem Repräsentations- als auch auf dem Habitusniveau so zahlreiche Züge der Frömmigkeit anhaften – Säkularisierungsergebnis? Funktionale Analogien? Anthropologische Konstanten? Stellt der Kapitalismus dagegen eine verhältnismässig *autonome Religion* dar, wie im Fragment behauptet wird, so darf man ihn keineswegs auf «reine Kultreligion» herabsetzen. Das wird von B. selber angedeutet, indem er neben dem Kult Bestandteile vieler Religionen systematisch, aber das eigene Postulat – der Kapitalismus sei bloße Kultreligion – frappant widersprechend, auflistet: Die kapitalistische Religion habe eine Soteriologie (Sorgen, Qualen, Unruhen, Rettung), eine Astrologie (Haus der Verzweiflung), ein Ethos (Übermensch), eine Ekklesiologie (psychoanalytische Priesterherrschaft), eine Apokalypik (diskontinuierliche Steigerung), eine Hagiographie (Heiligenbilder), eine Mytho-

logie (Geldmythos, Pluto), eine Dogmatik (auflösende Natur des Wissens), eine Eschatologie (Bilanz als Erlösung), eine unerkannte Transzendenz («im klaren»), eine Häresiologie (Rechtgläubigkeit vs. Erwerbslosigkeit).

Abschließend gehören Schulden weniger zur ökonomischen als zur politischen Theologie, weil sie nach wie vor die Dialektik von Herrn und Knecht in einer «lapidaren» Form (Marx) hervorrufen. Wie Historiker des Alten Orients gezeigt haben, ist dieses Problem uralte und birgt immer wieder in sich dieselbe Gefahr, d.h. die Insolvenz von Individuen und Gemeinschaften, die sich entweder als Sklaven ihren eigenen Gläubigern verkaufen, bis die Schulden zurückbezahlt sind, oder Krieg führen. Es ist unklar, ob tatsächlich das Jubeljahr historische Anwendung fand oder ob es sich vielmehr um eine in die Vergangenheit rückprojizierte Hoffnung handelt. Als historisch besser belegt gilt hingegen das *pactum de non petendo*, ein Tatbestand des römischen Rechts, aufgrund dessen der Gläubiger die *souveräne* Entscheidung treffen konnte, die Zahlung der Schulden zu verzögern. Das aber durfte der Schuldner selber nicht einfordern, nur erzwingen.

Stefano Franchini

Robert Musil, *L'ultimo giornale dell'Imperatore*, a cura di Massimo Libardi – Fernando Orlandi, trad. it. di Davide Zaffi, Reverdito, Trento 2019, pp. 254, €18

L'appassionata ricerca del filosofo Massimo Libardi e dello storico Fernando Orlandi intorno a Robert Musil e alla guerra incastona nel mosaico di edizioni e studi musiliani un prezioso tassello dal titolo *L'ultimo giornale dell'Imperatore*. La raccolta antologica, curata per la parte di traduzione da Davide Zaffi, pre-

senta in prima edizione assoluta quarantasette articoli, che lo scrittore austriaco pubblica sul settimanale «Heimat», tre saggi intitolati *Europèismo*, *Guerra*, *Germanesimo* (1914), *L'Austriaco di Buridano* (1919), *L'unione con la Germania* (1919) e il frammento saggistico *La fine della guerra* (1918).

La nota editoriale iniziale e la nutrita postfazione permettono al lettore di ripercorrere significativamente la storia di «Heimat», giornale patriottico, voluto e promosso dal governo austriaco che a pochi mesi dalla fine dal conflitto mondiale, in una Vienna ormai stanca e spenta, sente più che mai il bisogno di pubblicare articoli «sul buon andamento della guerra» (p. 212). Nasce così in seno al *Kriegspressequartier* l'idea di un nuovo settimanale che in base all'ambizioso progetto originale sarebbe dovuto uscire nelle lingue ufficiali del variegato Impero austro-ungarico. Tale progetto è tuttavia realizzato solo in parte poiché «all'edizione tedesca, poco alla volta, se ne affiancano tre: con la collaborazione di Arne Laurin viene pubblicato *Domov*, in lingua ceca; poi quella ungherese Üzenet, affidata a Láslo Zoltán; e infine quella croata, *Domovina*» (p. 6).

Il riferimento al *Quartier* della stampa di guerra svela un interessante capitolo della storia bellica della duplice monarchia: il giorno stesso della dichiarazione di guerra alla Serbia, il 28 luglio del 1914, esso si costituisce «inizialmente come piccola unità mobile dislocata vicina al fronte [...], nei Carpazi ed è alle dirette dipendenze dell'*Armeeoberkommando*» (p. 215, nota 14). Si sposterà poi a Vienna.

Gli effetti negativi della propaganda italiana antiaustriaca pongono ben presto l'Impero di fronte alla necessità di rendere ancor più attivo ed efficace questo suo «strumento di propaganda» (p. 215). Nel 1917 viene infatti «completamente riorganizzato e trasformato» (*ibi-*

dem), anche in termini di risorse umane che in breve tempo aumentano in maniera esponenziale: nell'ultimo autunno del conflitto i dipendenti attivi nelle varie sezioni di questa articolata struttura sono ben ottocentoottanta (cfr. Fernando Orlandi, *La Grande guerra degli artisti, in Bolzano 1917. Scrittori e artisti nella Grande guerra*, Silvy, Scurelle, TN 2017, pp. 9-33, qui p. 19).

In questo delicato momento il *Kriegs-pressequartier* decide di rivolgersi a Musil e con una certa premura lo invita a entrare nella redazione del nuovo settimanale. A Vienna vogliono proprio lui in virtù della «sua grande esperienza», maturata tra il 1916 e il 1917, alla direzione di un altro giornale di trincea, la «Soldaten-Zeitung» (Robert Musil, *L'ultimo giornale dell'Imperatore*, cit., p. 212). È un invito urgente a cui Musil è chiamato a rispondere con altrettanta rapidità: «Vogliono fare un nuovo settimanale patriottico e sono lieti di avere trovato Robert (Ma non se ne deve ancora parlare!). Robert dovrebbe metterci il nome, ma non sa se gli conviene farlo. Ma deve decidersi presto», scrive la moglie Martha alla figlia Annina Marcovaldi (p. 213). Musil accetta l'incarico, e con esso tutte le direttive che vengono emanate dall'alto (p. 215), ma il nome lo metterà solo come «direttore e gerente della testata» (p. 213).

È singolare notare dunque come intorno a questa decisione e a questa esperienza Musil non lasci molte tracce scritte: il «riferimento più chiaro», osservano i curatori dell'edizione, «è nella seconda parte del progetto di romanzo *La doppia conversione*, dove [l'autore] elenca minuziosamente gli interessi che dalla redazione di *Heimat* passeranno nei coevi appunti dei *Diari*» (p. 214). Altrettanto curioso è il fatto che egli non menzioni questo servizio né nei *curricula* né nelle lettere, in particolare quelle degli anni Trenta, in cui «richiede interventi» a fa-

vore della critica situazione economica che sta attraversando (*ibidem*).

Il silenzio, così insolito per uno scrittore che lascia in eredità ai propri lettori un corposo lascito letterario, la riservatezza dimostrata proprio in questo momento della propria storia professionale, rivelano dunque una perplessità, se non un vero e proprio scetticismo, che invitano a un approfondimento. Trasformano la lettura sollecitando il lettore a indagare tra i fili di una tessitura che vede intrecciati il piano biografico con quello della grande storia e della *intraistoria*, quella cioè del «Quartiere della stampa di guerra» nella sua articolazione e nomenclatura, nella sua politica, nel *modus operandi* delle singole sezioni, nella scelta dei propri dipendenti, nel rapporto con questi ultimi, e quello ovviamente filologico (si pensi alle poche testimonianze rintracciabili nei materiali diaristici citati sopra).

Il silenzio, che fa da sfondo a questa seconda avventura di Musil come redattore capo di un giornale di trincea, è in linea con lo stile che caratterizza in maniera peculiare gli articoli prodotti per «Heimat». Rispetto per esempio a quelli della «Soldaten-Zeitung» è subito evidente che qui la parola è usata in maniera totalmente diversa, la scrittura non è più narrazione, ma è molto più sobria, controllata, didascalica, stereotipata, oserei dire asettica. E questo è chiaro sin dal primo editoriale, *Soldati, è il vostro giornale!*, che già nel titolo spersonalizza la scrittura: l'attenzione è posta infatti sui 'soldati' e sull'aggettivo possessivo 'vostro', parole che fanno del giornale l'esclusiva proprietà dei combattenti, parole che creano distanza tra ciò che è e ciò che, implicitamente nel non detto, non è. Si è completamente perso quel senso di condivisione che invece risuona nel titolo del primo editoriale della «Soldaten-Zeitung», *Camerati collaborate!*, che appunto sa di ca-

meratismo e collaborazione. Il punto di vista e il coinvolgimento dell'autore sono dunque completamente cambiati. «Quello che in 'Heimat' è un semplice inciso, nella 'Soldaten-Zeitung' è invece un pezzo di bravura, un articolo letterariamente esemplare», osservano i curatori nella postfazione (p. 227). E ancora: non «è più un giornale scritto dai soldati per i soldati, come la 'Tiroler Soldaten-Zeitung', la cui funzione è la condivisione delle esperienze, allo scopo di trattenerle e di comprenderle, ma un giornale che si propone di dare risposte e instillare nei cuori la fiducia nella prossima sicura vittoria» (p. 226).

Il cambiamento di Musil va certamente letto insieme a quello del contesto storico: l'esercito austriaco è al collasso, la società civile profondamente lacerata e letteralmente ridotta alla fame, le risorse economiche praticamente inesistenti (p. 223). Va letto sicuramente anche insieme a quello del contesto lavorativo che fa da cornice al nuovo settimanale: gli alti comandi sono ben consapevoli dell'esplosiva realtà sociale, politica ed economica che sta vivendo l'Impero e forniscono dunque alla direzione del giornale direttive inequivocabili che vogliono, proprio con questo settimanale, essere una possibile risposta a un clima nevrotico e ammalato: «'Siamo tutti nervosi' (H 13), [...] per questo il giornale, che si auto-definisce 'calmo e riflessivo' (H 14), ha la funzione di incoraggiare i cuori sfiduciati, infondere la certezza della vittoria e la prossimità alla pace» (*ibidem*).

Il foglio volante del 7 marzo 1918, che annuncia l'uscita di «Heimat», ne declina le intenzioni in termini di *scopo*, *metodo* e *contenuti* e ne tratteggia con una rapida e secca pennellata lo stile: «semplice, quanto più possibile popolare, vivace, facile da leggersi, articoli brevi. Descrizioni sobrie, non pretenziose, non incalzanti, mai esagerate. [...] Tono composto, serio e cordiale, intenso» (p.

11). Non solo queste frasi colpiscono il lettore, sono interessanti anche quelle che richiamano all'oggettività: «contrastare quegli influssi che provocano disorientamento al fronte e, tramite notizie basate sui fatti, [...] offrire a chiunque la possibilità di farsi da sé un parere; [...] rinsaldare la calma e la fiducia [...] trattare le più importanti questioni della guerra in modo affidabile con dati e cifre» (pp. 10-11).

La linearità, che allinea con marziale rigore la finalità, i temi e il taglio della composizione giornalistica, spiega dunque a un primo livello il cambiamento di stile e di tono in questo Musil *patriottico*. Il lettore musiliano sa tuttavia che dietro al primo livello se ne nasconde immanabilmente uno più profondo che emerge o occhieggia tra le righe. Lo stile così intenso e controllato nella sua essenzialità, così distante dal narratore di storie e di stati di coscienza quale Musil ha dimostrato di essere con le pubblicazioni anteriori a questi articoli, interpella gli studiosi che possono trovare in questo materiale, finora inedito, nuovi orizzonti ermeneutici.

A ben pensare allora la scelta dell'autore di far passare sotto silenzio la propria adesione a quest'ultimo giornale dell'impero, così rigoroso nei propri intenti, e di non firmare gli articoli è paradossalmente un atto di libertà. Il fatto stesso di scegliere il silenzio permette allo scrittore di conservare la propria autonomia: egli sceglie di non autografare i propri articoli. E a questa libera scelta, in cui l'io non soggiace ad alcuna direttiva, rimane coerentemente fedele per tutto il resto della vita.

In una delle presentazioni di questa raccolta antologica è stato giustamente osservato che Musil cancella se stesso frustrando la propria scrittura fino a renderla trasparente (così Luca Crescenzi nella conferenza *La strana guerra del capitano Robert Musil*, accessibile in rete all'indi-

rizzo: <<https://www.youtube.com/watch?v=w6KgH-nYBwE>>). L'autore rimane con ciò fedele alla promessa fatta al Comando e ai suoi lettori: la parola vive nei numeri, nelle statistiche, nei grafici, nei confronti con la propaganda dei nemici che lo induce talvolta persino a commettere falsi storici. Lo scrittore del futuro *Uomo senza qualità* vive nella semplicità di frasi in cui l'indicativo, il modo della realtà, frustra per così dire le costruzioni più complesse o coniugate al condizionale che il lettore musiliano ha già imparato ad apprezzare. Ma nel mettere a tacere, ovvero nel limitarsi a dire ciò che è, si nasconde ancora una volta implicitamente ciò che non è o che potrebbe essere. Tra questi livelli di realtà-non realtà e nell'operazione del mettere a tacere, l'autore riesce ad aprirsi un varco, quello in cui il senso del reale per la sua stessa essenza vive in stretta connessione con quello del possibile o futuribile. In questa sfasatura Musil crea uno spazio interlineare in cui salva la propria libertà in quanto intellettuale archiviando una serie di esperienze che userà poi magistralmente nei saggi e nei progetti di un romanzo in costante divenire.

È proprio da questo spazio che l'autore interpella e sollecita il (ri)cercatore di sensi possibili ad approfondire la lettura e a farla diventare indagine, un'indagine volta per esempio al confronto tra lo stile e i contenuti della «Soldaten-Zeitung» con quelli di «Heimat» e dei saggi che i curatori hanno pubblicato nella loro edizione. I segnali dell'esistenza in «Heimat» di uno spazio diverso e possibile, che corre parallelamente a quello più evidente e reale, possono essere infatti colti se il lettore riesce ad andare oltre la spiazzante asetticità degli articoli di «Heimat» mettendoli in relazione con i saggi inseriti nella parte conclusiva dell'antologia, ma non solo. Gli stessi curatori osservano proprio a tal proposito: «i temi di 'Heimat' confluiranno nell'*opus magnum*

dell'autore, sia pure con modalità del tutto differenti da quelle che lo legano agli articoli della 'Soldaten-Zeitung'. Il lavoro di Musil ad 'Heimat' è un'ulteriore dimostrazione della sua voracità onnivora: ogni esperienza, ogni vicenda della sua vita sono degli affluenti (anche minimi [...]) del grande flusso rappresentato dalla sua opera maggiore. Tutto vi confluisce» (p. 228).

Libardi e Orlandi traducono tale corrente di flussi e riflussi, di cui vive Musil, in una struttura editoriale che mette in dialogo questa singolare scrittura giornalistica con quella saggistica, e che prepara il lettore, anche quello meno esperto, grazie al ricco apparato di note e alla chiara postfazione, a tuffarsi nel flusso di un'opera fatta di rimandi e di alchemiche trasformazioni, nel segno di una parola che espressa dice qualcosa e se non espressa, si carica ancor più di significati possibili che affioreranno nelle successive rielaborazioni (Libardi usa l'evocativo termine *alchimia* nell'incontro-dibattito già citato *La strana guerra del capitano Robert Musil*, v. sopra).

Quella musiliana è un'opera palesemente segnata nel suo divenire dall'esperienza del Grande Conflitto, un'esperienza che i materiali dei due giornali di trincea, insieme a quelli dei saggi pre- e postbellici, nonché a quelli preparatori per l'*Uomo senza qualità* e ovviamente al romanzo stesso, dimostrano essere fondamentale nell'evoluzione spirituale dello scrittore. Si vanno aprendo così allo sguardo della critica nuovi scenari e percorsi di indagine di cui *L'ultimo giornale dell'Imperatore* rappresenta una tappa significativa con la sua continua sollecitazione a scavare nel mare infinito dell'eredità musiliana.

Il titolo stesso dell'edizione suona come una sfida che i curatori lanciano al lettore, inducendolo a cercare le tracce di un imperatore che in realtà è il grande assente di questi articoli propagandi-

stici e della stessa Austria; un imperatore dunque che vive anch'egli paradossalmente nell'assenza e di cui Musil coglie l'ultimo sbiadito bagliore.

Simona Vanni

Mariaelisa Dimino – Elmar Locher – Massimo Salgaro (hrsg. v.), *Oberleutnant Robert Musil als Redakteur der Tiroler Soldaten-Zeitung*, Fink, Paderborn 2019, «Musil-Studien», vol. 46, pp. 342, € 73,83.

Oberleutnant Robert Musil als Redakteur der Tiroler Soldaten-Zeitung è un percorso che, in quindici tappe e in chiave nuova, ricostruisce il contesto storico-culturale che fa da sfondo all'attività della «Tiroler Soldaten-Zeitung» e che individua da diverse angolature, *in primis* quella della *Autorschaft*, lo scatto di qualità che lo scrittore austriaco le imprime nel proprio ruolo di soldato-redattore a partire dall'estate del 1916.

L'innovativo itinerario di ricerca ha inizio con l'articolo di Mariaelisa Dimino che mette a confronto le due fasi di vita della *(T)SZ* e ne studia, alla luce del discorso propagandistico, la riorganizzazione formale e tematica di cui è protagonista Musil. Nella soppressione dell'aggettivo *Tiroler* dal titolo del foglio si manifesta già tutta la nuova linea editoriale che intende aprirsi a una dimensione globale degli avvenimenti bellici, infondere un sentimento patriottico di ampio respiro, non più declinabile con un unico attributo, e rivolgersi così a un pubblico più esteso. I contenuti, anch'essi d'interesse più generale, sono trasmessi in una veste grafica più razionale e sistematica. Le fotografie, che i soldati inviano su esortazione della stessa redazione, intendono catturare l'essenza di una guerra che le parole non riescono a trasmettere. I materiali illustrativi e i testi

dei camerati-collaboratori sono dunque ancora importanti strumenti di propaganda, ma non più di un *Weltbild* prettamente tirolese, veicolato da immagini allegorizzanti, costruite sul mito di autoctoni difensori della patria. Quello della fase musiliana rivela un'altra idea del vissuto bellico che la polifonia dei collaboratori e la dialettica tra parola e immagine trasformano in una mistica epifania del sublime.

Proprio nella fase di passaggio da una redazione all'altra, la *(T)SZ* partecipa alla *Kriegsausstellung* del 1916 allestita al Prater di Vienna. La brillante ricostruzione della storia di questo evento, che Harald Geschwandter propone nel proprio studio, permette al lettore di oggi di rivivere quel peculiare spirito del tempo che idealizza la guerra, la spettacolarizza in un miscuglio di distrazioni e propaganda mediatica ignorandone volutamente gli orrori. Il ventaglio di citazioni tratte dalle lettere che intercorrono tra i vari responsabili, impegnati a garantire la presenza alla mostra dell'apprezzatissima *(T)SZ*, qui corredata addirittura di una tipografia da campo, o a organizzare gustosi punti di ristoro, e, nel più puro stile à la *Parallelaktion*, a non far crollare l'impresa patriottica, mostra tutto il *vacuum* della realtà austriaca.

Massimo Salgaro, Simone Rebor, Gerhard Lauer e J. Berenike Herrmann danno una svolta filologica al percorso delineato da questi primi due articoli. Essi presentano l'affascinante cammino che la stilometria permette di compiere sul controverso sentiero della *Autorschaft*. I quattro studiosi prendono le mosse dai contributi di chi per primo si è confrontato con il tema dell'anonimità e delle possibili attribuzioni degli articoli della *(T)SZ*. Il quadro che ne risulta, caratterizzato da risultati divergenti e a volte approssimativi, necessita proprio per questo di essere rivisto. La cosiddetta *Computerlinguistik* apre un nuovo in-

dirizzo in questo campo della ricerca e grazie al confronto di *Korpora* testuali, dettagliatamente descritti nell'articolo, individua in Musil e Albert Ritter due tra gli autori più probabili della *SZ*, amplia ulteriormente il *corpus* delle *Zuschreibungen* e sposta proprio in Ritter la probabile paternità di alcuni contributi ritenuti opera del nostro.

Salgaro dedica poi ad Albert Ritter un suo personalissimo studio in cui presenta le idee politiche e religiose di quest'ultimo. L'analisi sinottica delle pubblicazioni, in cui Ritter sviluppa il proprio pensiero, permette di leggere sotto una nuova luce alcuni articoli della *SZ* nei quali lo studioso rintraccia vere e proprie autocitazioni ed elimina così ogni traccia di dubbio su articoli, erroneamente considerati opera di Musil.

Christoph Hoffmann studia il saggio sulla *Psychotechnik*, opera tecnica prodotta dallo scrittore nel periodo in cui lavora presso il *Bundesministerium für Heereswesen* (1920-3). Hoffmann si chiede, citando Foucault, che cosa significhi essere autore e quale «Schreibposition» abbia assunto Musil in questo saggio: quella dello «Schreiber», del «Verfasser» o dell'«Autor»? La risposta è data proprio dall'analisi di queste tre possibili posizioni che l'autore assume in base ai vari compiti e al servizio che si trova necessariamente a svolgere durante il grande conflitto e nell'immediato dopoguerra. In questo caso egli si trova nella posizione propria del *Verfasser*, riconoscibile sia per la firma, che appone al testo, sia per la sua natura compilativa, fortemente dipendente da fonti dichiarate e intessute nel saggio in una densa rete di citazioni e parafrasi.

Regina Schaunig riflette sulla forma di una *Autorschaft* collettiva che Musil esercita già dal 1914 fino al 1919, l'anno dei saggi *Buridans Österreicher* e *Der Anschluß an Deutschland*. Essa è caratterizzata dall'uso del pronome *wir*, un *noi* de-

clinato dalle contingenti circostanze della guerra che necessariamente ridefiniscono il ruolo dell'autore non solo durante il periodo bellico, ma anche a posteriori. Questo *noi* è la manifestazione di quella colloidalità a cui Musil riconduce l'essenza dell'essere umano. È questa l'originale interpretazione di Schaunig che sposta il famoso teorema musiliano della *Gestaltlosigkeit* dal campo della saggistica e della narrazione romanzesca al ruolo autoriale che lo scrittore austriaco riveste in questo momento della vita. Quel *wir* dunque, dietro cui si nasconde Musil, è il prodotto di mutevoli messe in scena autoriali, determinate da variabili riconducibili alla storia e alle teorie politiche, scientifiche ed estetiche del tempo, nonché al profilo biografico e professionale di un Musil letterato da campo, eroico poeta, poetico eroe, necessariamente anonimo nel suo ruolo di redattore per tutelare se stesso e la libertà di espressione.

Il lavoro redazionale di Musil è per Fernando Orlandi e Massimo Libardi una vera e propria palestra per la stesura di *Der Mann ohne Eigenschaften*. La guerra è per i due studiosi il filo rosso che nasce dalla formazione militare dello scrittore e che attraversa trasversalmente la propria produzione, passando per gli articoli pubblicati sulla «Soldaten-Zeitung», per gli scritti diaristici risalenti all'epoca del conflitto, quelli successivi e per i progetti narrativi destinati al romanzo, come *Die doppelte Bekehrung*. Insieme alla consapevolezza della mancanza di uno stato, di una base sociale e di una cultura austriaca, l'esperienza bellica permea l'opera musiliana e incide profondamente sull'evoluzione spirituale dell'autore: essa è l'evento rispetto al quale egli (ri)definisce il senso della propria scrittura, il senso di tutto un mondo e la comprensione di un conflitto, frutto di una continua rielaborazione rintracciabile proprio nei materiali succitati. Che sia ebbrezza mobilitante o l'u-

nica soluzione possibile per una nuova Austria, o la grande esperienza mistica che avvicina a Dio, e da cui occhieggia l'altro stato, o quel qualcosa di immane, che cambierà per sempre la vita di ogni individuo, o infine occasione di oscure e corrotte macchinazioni politiche, come dimostra l'ambiente bolzanino in cui è attivo Musil e riflesso nel frammento satirico *Panama*, la guerra sconfinata sempre verso l'opera romanzesca in divenire, nella tensione di quel profondo strappo che essa stessa ha determinato senza per ora possibilità di ricuciture.

Walter Fanta individua proprio nei contenuti di *Panama* l'altro fronte che insieme alla guerra spacca in due la realtà del tempo. È il fronte scandalistico della corruzione, rappresentato qui dai membri della cancelleria bolzanina, riconoscibilissimi nei nomi dei personaggi e nel tessuto della loro storia. È il fronte che, nell'elaborazione letteraria di alcuni articoli pubblicati sulla *SZ* dal conte Harrach, il futuro conte Leinsdorf, rivive persino nelle parole. Fanta dimostra che questo *Dramenentwurf* sia stato composto a Vienna, molto probabilmente dopo la fine della guerra, quando l'autore è al servizio presso il Ministero degli Esteri. Questa collocazione cronologica induce a chiedersi che valore esso abbia all'interno dell'opera musiliana. Il ruolo di redattore, che lo scrittore austriaco riveste negli ultimi anni del conflitto, rappresenta per Fanta un'inevitabile rottura nella continuità del processo di scrittura di quest'ultimo, semplicemente perché in quanto redattore-soldato egli opera su un piano diverso da quello di libero scrittore. Tuttavia, proprio il processo di rielaborazione del trauma bellico, attivato nel frammento di *Panama*, ripristina una linea di continuità tra prima e dopo la guerra e con ciò sancisce definitivamente il passaggio nel pensiero musiliano dalla posizione di un *Saulus* bellicista a un *Paulus* antibellico.

La propaganda è al centro dell'analisi di Ivana Bogdanovic: essa è il mezzo di cui la duplice monarchia si avvale per condurre una guerra psicologica attraverso la strumentalizzazione dei *mass media* contemporanei. La raffinata analisi retorica e stilistica che la studiosa fa di *Heilige Zeit*, l'editoriale che Musil pubblica sulla *SZ* il 31 dicembre 1916, ne svela l'intenzione propagandistica e fa dell'autore il *ghostwriter* della propaganda austriaca. Questa si nasconde nelle potenzialità estetizzanti della lingua, nella rete di allitterazioni e iterazioni, rese forti dalle strategie subdolamente demagogiche e persuasive della comunicazione. Protetto però dall'anonimità, il Musil propagandistico prende distanza da ciò che per necessità produce.

Anche Salvatore Pappalardo si concentra sui testi politici propagandistici musiliani della (*T*)*SZ*, in particolare su quelli che presentano la controversa posizione di Trento e Trieste in merito al problema dell'irredentismo. Le due città sono il simbolo di vivaci contesti multiculturali di cui l'autore austriaco si avvale per cercare di definire l'altrettanto variegata identità dell'impero asburgico. In questa serie di scritti è tuttavia la città portuale adriatica a occupare un posto preminente in quanto emblema delle ambizioni imperialiste degli Asburgo. I testi propagandistici della (*T*)*SZ* forniscono la chiave d'interpretazione del fenomeno irredentista e confluiscono in parte nel tessuto del romanzo. Grazie a puntuali confronti storici, tematici, stilistici e retorici Pappalardo individua quel filo che lo lega a diversi articoli della *SZ*, vero e proprio bacino di raccolta cui Musil attingerà a piene mani nel processo di elaborazione dell'opera romanzesca, sancendo così una linea di continuità tra questa e la scrittura giornalistica.

Karl Corino analizza, anch'egli, il tema dell'altrettanto pericoloso irredentismo ceco e mostra evidenti linee di con-

tinuità nella produzione musiliana. Nella *SZ* dell'agosto 1916 l'articolo *Bin ich ein Österreicher* si rivela preludio, a tratti letterale, del novantottesimo capitolo di *Der Mann ohne Eigenschaften*: dietro le molteplici declinazioni dell'aggettivo *austriaco* emergono singole nazioni e stirpi che trattano lo stato come un qualcosa di essenzialmente estraneo e lo riducono a un'entità scissa e disgregata. Non solo questo, ma tutta una serie di articoli, pubblicati sulla *SZ* e su «Heimat», delegittima gli sforzi indipendentisti dei cechi portando alla luce le numerose condanne per alto tradimento che gli austriaci emettono contro questi ultimi. Sia nei due giornali di guerra, di cui Musil è redattore, sia nel già citato saggio sull'*Anschluss* Musil condanna l'irredentismo ceco e il suo prodotto finale: uno stato che, sostiene lo scrittore, vive in uno scenario da finto imperialismo ed è diviso da ostinate bramosie utilitaristiche.

Micaela Latini parla del rapporto tra scrittura ed esperienza, della tensione tra la tendenza a rimuovere il vissuto bellico e il timore di farlo cadere nell'oblio. In tali tensioni, così contrastanti e caotiche, proprie di un evento eccezionale e di un vissuto difficilmente trasformabile in esperienza di crescita, Musil sa che se non se ne scrive, nel giro di poco tempo se ne sarà persa memoria. I soldati ritorneranno a casa senza neanche sapere che cosa sia realmente accaduto, chiusi nel più ristretto silenzio perché incapaci di trasformare in narrazione la tragedia epocale appena vissuta. Per la maggior parte di essi la fine della guerra significherà esattamente questo. Ma Musil esorcizza per sé e per i propri camerati tale pericolo. Li esorta infatti nel famoso *Kameraden, arbeitet mit!* a collaborare alla vita del foglio che egli si trova a dirigere, a salvare a ogni costo i ricordi non solo con le parole, ma anche con le immagini, e quindi a trattenere con ogni mezzo questo grande e singolare mo-

mento della storia umana. Questa rete di parole e di immagini, intrecciata negli articoli della *SZ*, si estende all'opera di Musil, alla produzione saggistica che Latini cita in particolare nel proprio studio. Sui fili di questo ordito si muove o sta fermo il soldato, l'essere umano, sostanza senza forma, liquida, oscillante tra i due poli possibili di un'esistenza bestialmente eroica o eroicamente bestiale.

Elmar Locher analizza il ruolo dello stato nel rapporto tra guerra e denaro, così come si riflette negli articoli della *SZ*, in special modo quelli sui vari prestiti di guerra. Alla vigilia dell'uscita del quinto prestito la *SZ* continua a esortare i lettori all'adesione dell'ennesima richiesta da parte dello stato. Nel conflitto il denaro derivante dai prestiti è un sussidio strategico che permette la circolazione di immense quantità di merci. È una pompa che ininterrottamente aspira le energie individuali che in nome della patria devono confluire nella sorgente dell'economia nazionale. Allo stesso tempo è anche una *Speisepumpe* perché è l'unica fonte da cui lo stato può trarre il suo alimento. I prestiti saranno comunque restituiti attraverso il lavoro che il denaro stesso adempirà! Dunque il denaro lavora e possiede un'anima: è questo il delicato passaggio che Musil dedica al valore dei soldi e che, attraverso una rete di richiami intertestuali già presenti nella *SZ*, penetrerà nel suo stesso romanzo.

Al centro dell'interesse di Aldo Venturelli è il discorso di Walther Rathenau così come si riflette nell'articolo *Luxussteuer*, attribuito a Musil. Rathenau formula una vera e propria riforma che a guerra finita avrebbe dovuto favorire lo sviluppo dei beni di consumo più nobili, attinenti alla sfera artistica e culturale, a scapito di quelli di lusso. L'articolo musiliano, che proprio da questo punto prende le mosse, è da intendersi come un programma di ricostruzione di un mondo ormai finito. La creazione di un rinnova-

to mosaico culturale austriaco, che Musil inizia a promuovere attraverso i materiali della *SZ*, è il primo passo verso l'unificazione delle singole culture nazionaliste, responsabili della disgregazione dell'impero. Tale intento implica anche il nobile impegno di elevare a una sfera superiore il gusto estetico di tutto un pubblico, a cominciare da quello della *SZ*.

Infine, Sigurd P. Scheichl dimostra che con Musil alla guida della (*T*)*SZ*, la redazione prende le distanze da quella *Kriegsliteratur* tipicamente tirolese che aveva dato l'*imprinting* al giornale nella sua prima fase di vita. Il foglio segue ora una precisa linea politico-culturale e da *Soldatenblatt* passa a essere un organo militare, programmaticamente volto alla rifondazione della tanto auspicata nuova Austria.

Simona Vanni

Arturo – Klemens Renoldner – Martina Wörgötter (hrsg. v.), *Stefan Zweig Handbuch*, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, pp. 1004, € 199,95

Als 2008 am 127. Geburtstag Stefan Zweigs das *Stefan Zweig Centre Salzburg* als gemeinsame Einrichtung von Stadt und Land Salzburg sowie der Paris-Lodron-Universität Salzburg im Rahmen eines europäischen Zentrums eröffnet wurde, war es das erklärte Ziel, nicht bloß eine Gedenkstätte in der Stadt zu errichten, in der Zweig von 1919 bis 1934 wohnte – und zu der er, sowie die Stadt zu ihm, eine durchaus ambivalente Beziehung hatte –, sondern Leben und Werk des Autors zu erforschen und zu vermitteln. Dementsprechend vielfältig entwickelte sich das Programm mit Lesungen, Ausstellungen, internationalen Tagungen und Projekten zu Stefan Zweig als Autor, Sammler, Essayisten, Humanisten und Europäer im Rahmen

seines kulturgeschichtlichen Umfeldes und darüber hinaus.

Als universitäre Einrichtung stand selbstverständlich von Beginn an das literatur- und kulturwissenschaftliche Forschungsinteresse am Autor und seiner Zeit im Vordergrund. Dies belegen neben der Bibliothek, im Kernbestand eine Schenkung des englischen Zweig-Biographen Donald A. Prater, oder dem Projekt der Digitalisierung des Zweig-Nachlasses auch eine Reihe von wissenschaftlichen Publikationen in der Folge von Kongressen oder die *Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre Salzburg* im Verlag Königshausen & Neumann mit derzeit 11 Titeln im Programm. Dazu kommt der Beginn der vorläufig auf sieben Bände angelegten Salzburger Zweig-Ausgabe des erzählerischen Werks bei Zsolnay als einer wissenschaftlich zuverlässigen Werkausgabe.

Das vom Direktor des *Stefan Zweig Centres* Klemens Renoldner, seinem Nachfolger seit 2019 Arturo Larcati und der langjährigen wissenschaftlichen Mitarbeiterin des Zentrums Martina Wörgötter herausgegebene Handbuch zu Stefan Zweig kann so gesehen als enzyklopädische Zwischenbilanz verstanden werden, die Stefan Zweig vermehrt in der germanistischen Literaturwissenschaft verankern und das *Stefan Zweig Centre Salzburg* als einen zentralen Knotenpunkt des internationalen Netzwerks der Zweig-Forschung absichern soll. Einer Zwischenbilanz, die sich vor allem der wissenschaftlichen Neubewertung der Werke und des Wirkens von Stefan Zweig verdankt. Diese sorgte in den letzten zwanzig Jahren nicht nur für ein differenzierteres Bild des Autors, sondern förderte das Interesse an Zweig sowohl in Europa als auch in den USA, Japan, China oder in Russland.

Beinahe 70 Beiträgerinnen und Beiträger aus 14 Ländern präsentieren in mehr als 130 Artikeln das Gesamtwerk

Stefan Zweigs in seinem kulturgeschichtlichen Zusammenhang und präsentieren Zweigs Leben und seinen Kosmos anhand aktueller literaturwissenschaftlicher und kulturgeschichtlicher Zugänge.

Gegliedert ist das Handbuch in sieben Abschnitte, denen ein weiterer umfangreicher bibliografischer mit Primär-, (ausgewählter) Sekundärliteratur und einem Verzeichnis der Filme folgt. Abgeschlossen wird das Werk mit einem Anhang, der eine detaillierte Zeittafel zur Biografie, ein Personen- und Werkregister und schließlich das Autorenverzeichnis umfasst.

Im ersten Abschnitt widmet sich Klemens Renoldner der Biografie Zweigs. Dabei geht es nicht bloß um eine narrative Darstellung der erwähnten Zeittafel. Auch verweigert sich Renoldner einer teleologischen Erzählung auf den Suizid hin, sondern beginnt mit Zweigs persönlichem Herkunftskomplex des zwar nicht konvertierten, aber auch nicht deutlich religiös geprägten jüdischen Wiener Großbürgertums der Ringstraßenära. Dabei reflektiert Renoldner sowohl die dürftige und problematische Quellenlage als auch die Gefahr von «simplen autobiografischen Kausalitäten» (S. 5). Neben Schule und Universität oder ersten Begegnungen mit Literatur geht es dann um Zweigs Eintritt in den Literaturbetrieb, seinen gezielten Aufbau eines auch freundschaftlichen Netzwerkes, sowie um die «gute Geschäftsidee», durch die Vermittlung, Übersetzung und Nachdichtung renommierter Autoren symbolisches Kapital im literarischen Feld zu requirieren, ohne dass Renoldner die Problematik von Zweigs Selbststilisierungen und seines Bemühens um ein persönliches Autorschaftsmodell außer Acht ließe.

Eingebettet in die biografische Erzählung sind Zweigs literarisches und essayistisches Werk sowie seine Reisen und seine «unpolitische Politik» (S. 27) vor

allem im Kontext seiner Europareden. Mit gutem Grund wird Zweigs Salzburgaufenthalt und dem Abschied viel Raum gewidmet. Auch der wirkmächtigen Kritik Hannah Arendts, Zweig «sei ein Nostalgiker der Monarchie gewesen, der der Welt der Habsburger nachtrauere und eine verlorene, ideale ‘Welt der Sicherheit’ [...] beschwöre, die es nie gegeben habe», die von Claudio Magris u.a. aufgegriffen wurde, begegnet Renoldner kritisch und differenziert und schließt Zweigs ‘nostalgischen’ Blick auf Österreich mit den frühen Prägungen des Wiener Bildungsbürgertums kurz. Abgeschlossen wird die Biografie mit einer detailreichen Rekonstruktion des letzten halben Jahres, der Einsicht in das Scheitern als moralische Integrationsfigur und der Hoffnungslosigkeit angesichts der militärischen Erfolge Hitlerdeutschlands, die zum Suizid in Petropolis führte.

Der zweite Abschnitt ist den literarischen und kulturhistorischen Voraussetzungen gewidmet. Hier wird der Autor vorwiegend im literarischen und philosophisch-kulturgeschichtlichen Voraussetzungssystem Wiens am Beginn des 20. Jahrhunderts verortet, zwischen Tradition und Moderne, in der Zweigs Position zu Jung-Wien, seine Rivalität zu Hugo von Hofmannsthal, dem frühen Vorbild, sein Verhältnis zu Rilke und Schnitzler oder seine Verankerung im Wiener Feuilleton und Theodor Herzels Sympathie (Jaques Le Rider) umrissen werden. In der Philosophie und Literatur des *fin de siècle* (Allan Janik, Deborah Holmes) geht es nicht nur um die philosophischen Strömungen in Wien und um die Nietzsche-Rezeption, sondern u.a. auch um das bildungsbürgerliche kulturelle Vereinswesen. In der Literatur prägen sowohl die synästhetischen Konzepte der Jahrhundertwende als auch die krisenhafte Wahrnehmung der politischen und technischen Umwälzungen die He-

rausforderungen für die jungen Autoren auf der Suche nach einer adäquaten, modernen literarischen Reaktion auf die Gegenwart. Alexander Millner streicht Zweigs familiäre Einbettung heraus, die es ihm ermöglicht habe, «die wirtschaftliche Bedeutung der Familie in eine kulturelle umzuwandeln» (S. 66). Der sich daraus ergebende Ästhetizismus und das Versagen des politischen Liberalismus in einer 'Zeit des Übergangs' bestimmte wohl auch Zweigs 'unpolitische Politik' nachhaltig.

Ausführlich herausgearbeitet werden von Thomas Anz Zweigs Interesse an der Psychoanalyse und Psychologie und seine Freundschaft mit Sigmund Freud. Dass aus der Zeit nach dem Zerfall der Habsburger Monarchie freilich nur die Literatur des Exils als Kontext hervorgehoben wird (Marlen Eckel), überrascht und verrät wohl einiges über Zweigs Distanz zur politischen, sozialen und literarischen Situation der Ersten Republik.

Der zentrale dritte Abschnitt stellt das gesamte literarische und feuilletonistisch-essayistische Werk inklusive der Tagebücher und Briefe Zweigs in Einzeldarstellungen vor. Sie skizzieren zunächst die Entstehungsgeschichte und den Inhalt der Texte und legen dann die Wirkungsgeschichte dar. Offene Fragen und Forschungsdesiderata runden die Darstellungen ab. Zu diesem Abschnitt gehören außerdem Zweigs Übersetzungen, Herausgeberschaften und Filmprojekte und schließlich ein Kapitel zu Stefan Zweig als Autographensammler.

Angesichts von Zweigs weitgehend epigonaler Lyrik überrascht es wenig, dass Zweig kaum als Lyriker wahrgenommen wurde und wird, wobei Görner schon eine eingehendere Auseinandersetzung zur Auswirkung von Zweigs Übersetzungen und Nachdichtungen auf seine Poetologie einmahnt. Detailliert werden Zweigs immerhin elf Dramentexte vorgestellt, die freilich beinahe alle aus dem

Repertoire verschwunden sind. Selbst Richard Strauss' Oper *Die schweigsame Frau*, zu der Zweig das Libretto verfasst hat – von Arturo Larcatti kenntnisreich in seiner komplexen Entstehungsgeschichte und in seiner Rezeption genauso differenziert dargestellt wie Zweigs ambivalentes Verhältnis zu Richard Strauss –, gehört heute nicht zum Standardrepertoire der großen Opernhäuser.

Seinen unglaublichen Erfolg als Schriftsteller verdankt Zweig freilich seinen Erzählungen, den historischen (und literarischen) Biografien und seinen autobiografischen Erinnerungen in *Die Welt von Gestern*. Auffällig bleibt, dass zu Lebzeiten nur ein Roman – *Ungeduld des Herzens* (1939) – erschienen ist. Trotz dieses Erfolgs – Stefan Zweig gehörte in den späten 1920er Jahren zu den auflagenstärksten und meistübersetzten Autoren der deutschsprachigen Literatur und galt als «Superstar der Weltliteratur» (Renoldner) – und wohl auch wegen seines enormen Schreibpensums wird er jedoch bis heute das Odium eines Trivialschriftstellers und gefälligen Autors nicht los. Dabei gehört es zweifellos zu den Verdiensten dieses Handbuchs, diesen Vorwurf weder pauschal als unziemlich zurückzuweisen, noch ihn kritiklos stehen zu lassen. Ebenso von Vorteil ist, dass die Einzelanalysen methodologisch keinem redaktionellen Diktat unterliegen. Somit ergibt sich eine Vielfalt von unterschiedlichen literatur- und kulturwissenschaftlichen Zugängen.

So bieten Klemens Renoldner und Norbert Christian Wolf in der Besprechung der in den Schul- und Literaturkanon eingegangenen *Schachnovelle* nicht nur Entstehung, Inhalt oder den historischen und biografischen Kontext, sondern erläutern auch die eher konventionelle Erzählanlage und Textstruktur. Ausführlich werden daraufhin die diversen Interpretationsmöglichkeiten der auch in der Literaturwissenschaft breit

rezipierten Erzählung von gattungstheoretischen Überlegungen, zeitgeschichtlichen oder sprachkritischen bis hin zu neuen raumtheoretischen Ansätzen skizziert, bevor noch die zahlreichen medialen Adaptionen in ihrer Bedeutung für die Breitenwirkung ausgeführt werden.

In Hinblick auf *Sternstunden der Menschheit* rekonstruiert Werner Michler zunächst die Editions-geschichte, ein Aspekt, der angesichts der häufig recht komplizierten Textgeschichte von Zweigs Texten von besonderer Bedeutung ist. Immerhin steht mit Band 1 der *Salzburger Zweig-Ausgabe* für die *Sternstunden* schon ein verlässlicher Text zur Verfügung. Im Zentrum der Analyse stehen jedoch gattungshistorische Aspekte, wonach «die *Sternstunden* [...] an der Grenze von Geschichtsschreibung, Geschichtswissenschaft und Literatur» stehen und «die mehrfache Bedeutung von ‘Geschichte’ als fiktionale und faktuale Erzählung» aktualisieren (S. 326f.).

Gattungspoetische Aspekte stehen bei der Besprechung von *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers* (1942) gleich zweifach im Zentrum. Zum einen analysiert Ulrich Weinzierl die ‘Autobiografie’ als Epochendarstellung und bietet in der Darstellung von Aufbau und Inhalt des Buches ein recht ungeschöntes Bild des Autors, indem er Zweigs Selbststilisierungen immer wieder hinterfragt. Gleichzeitig erkennt Weinzierl in den Erinnerungen nicht nur «das literarische Gründungsdokument der Idee in deutscher Sprache» (S. 353), sondern vermag auch ein wirkmächtiges Panorama der Epoche zu vermitteln, das freilich mehr eine «‘grandiose Fiktion’ als [...] ein im historischen Detail verlässliches Zeugnis» ist (*ebd.*).

Zum anderen liest Helmut Galle das Buch als *Autobiografie, Memoirenwerk und Zeugnis* und kompensiert im Kontext der neueren Autobiografieforschung und unter Berücksichtigung des

aktuellen Erinnerungsdiskurses das Desinteresse der bloß am Inhalt orientierten Literaturwissenschaft an der literarischen Form auf eindrückliche Weise.

Sozusagen als komplementäre Studien zu den ausführlichen Einzeluntersuchungen der Werke lassen sich die beiden folgenden Abschnitte zu systematischen Aspekten lesen. Sie verdichten manche Aspekte der Einzelanalysen und vertiefen somit auch die Komplexität einzelner Werke. Hier werden zum einen ästhetisch-literarische, zum andern historisch-politische Perspektiven des Werkes verhandelt. Das Panorama reicht hier von Fragen nach Erzählformen (Mathias Aumüller), biblischen Stoffen und Motiven (Armin Eidherr) oder des Mythos (Herwig Gottwald) bis zu Zweigs Geschichtsauffassung und seinen Geschichtsbildern (Hans-Albert Koch), seiner problematischen Rezeption Hyppolyte Taines (Jacques Le Rider), seinem Pazifismus (Manuel Maldonado-Alemán), seinen Europa-Konzeptionen (Jacques Le Rider) oder den Geschlechterbildern und der Sexualität in seinem Werk (Janin Afkin).

Die Rezeption von Zweigs Werk wird nicht nur nach Zeitabschnitten und geografisch aufbereitet, auch den Biografien (Georg Thuswaldner) und der künstlerischen Rezeption in der Belletristik (Herwig Gottwald – Arturo Larcati), in der Musik (Elisabeth Skardarasy) und den Verfilmungen (Manfred Mittermayer) werden aufschlussreiche Kapitel gewidmet.

Ebenso erhellend sind die Darlegungen zur Editions-geschichte, die sehr ausführlich anhand von umfangreichem Quellenmaterial nachgezeichnet wird. Dabei wird deutlich, dass der Erfolg in den Auflagen sich nicht im literaturwissenschaftlichen Interesse niederschlägt, im Gegenteil. Denn auch wenn Zweigs Werk recht durchgehend zur Verfügung stand, so zeigt doch die Vielfalt der Aus-

gaben unterschiedlichster Qualität und das lange Fehlen einer wissenschaftlich zuverlässigen Edition den geringen Stellenwert des Autors in der Literaturwissenschaft. Speziell herausgesellt wird schließlich Stefan Zweigs Verhältnis zu seinen Verlegern (Susanne Buchinger) und ein geschichtlicher Überblick zum Nachlass mit einer Auswahl aktueller Aufbewahrungsorte (Oliver Matuschek).

Ohne Zweifel legen die Herausgeber mit diesem Handbuch nicht nur ein quantitativ beachtliches Werk vor, das eine hilfreiche Einführung in das Werk und einen soliden und repräsentativen Einblick in den Stand der Forschung bietet. Damit wird Stefan Zweig zum einen mit guten Gründen von der Einschätzung als «Schmuddelkind der Germanistik» (Daniela Strigl) befreit und literaturwissenschaftlich rehabilitiert. Freilich verlangt die Fülle an Forschungsdesideraten in den einzelnen Beiträgen eine Bündelung und Hierarchisierung der Arbeitsvorhaben, die vor allem viel Grundlagenarbeit in Archiven und oder solide Editionsarbeit verlangen wird. Trotz der Vielzahl könnten selbstverständlich noch weitere Aufgaben genannt werden. So fällt auf, dass trotz einer intensiven Auseinandersetzung mit der Textgenese und der Editionsgeschichte die Tatsache, dass sehr viele Texte Zweigs zunächst in Zeitschriften und im Feuilleton erschienen sind und er selbst sogar als Herausgeber der «Neuen Rundschau» im Gespräch war (S. 608), und somit die Rolle der Zeitschriften weitgehend marginalisiert werden.

Zum andern wird eindrucksvoll vermittelt, dass Stefan Zweigs Œuvre weit mehr als literarische Texte umfasst, sein Autorschaftsmodell eben elementar die Vermittlung (europäischer) Literatur einschloss und seine Analysen zu Europa manchmal bestürzende Aktualität aufweisen. Dennoch verdeutlicht der Blick auf seine Essays und Positionen immer

wieder, wie sehr er von seinem familiären Herkunftskomplex geprägt war, wie viel wichtiger ästhetische und bürgerlich-humanistische Antworten auf die politischen Fragen waren und weniger soziale oder im engeren Sinne eben politische Analysen und Zugänge, weshalb er ja nicht nur von Joseph Roth wiederholt kritisiert wurde.

Alles in allem ist jedenfalls sowohl der Herausgeberin und den Herausgebern als auch den Beiträgerinnen und Beiträgern zu diesem umfassenden und profunden Grundlagentext zu gratulieren.

Wolfgang Hackl

Arturo Larcati – Klemens Renoldner (hrsg. v.), «*Am liebsten wäre mir Rom*». *Stefan Zweig und Italien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2018 (Schriftenreihe des Stefan Zweig Zentrum Salzburg, Bd. 9), pp. 218, € 38

Questo volume è una raccolta di nove interventi discussi a un convegno internazionale dal titolo *Ich gehöre zur lateinischen Welt. Stefan Zweig und Italien*, tenutosi a Merano nel maggio 2011 e indaga il continuo e profondo legame di Stefan Zweig con il Belpaese – una tematica importante che non era stata ancora trattata in modo adeguatamente approfondito. Conosciuto grazie ai viaggi, all'arte, al teatro in lingua italiana e alla letteratura il *geliebter Süden* rappresenta per Zweig prima di tutto la terra della nostalgia, dei sogni, in particolar modo negli anni dell'esilio. Con l'esclamazione «Am liebsten wäre mir Rom!» Zweig, nel febbraio del 1934, dopo aver lasciato Salisburgo, identifica Roma come la città che avrebbe preferito a Londra dove vivere lontano dall'Austria.

Se il rapporto di Zweig con l'Italia finora è stato poco considerato, ciò è dovuto anche al fatto che alcune delle fonti

più importanti a riguardo non sono state incluse, dopo la prima pubblicazione, nell'edizione completa Fischer e non sono state mai più edite. Di conseguenza, alcune di queste sono state ristampate nell'appendice di questo volume e riguardano un testo inedito di letteratura italiana e due recensioni su Gabriele D'Annunzio datate rispettivamente 1903 e 1908, che forniscono informazioni circa il legame di Zweig spesso contraddittorio con il Poeta Vate. Vi è inoltre una recensione intitolata *Vom neuen Italien* (1908) in cui Zweig parla delle opere di Sibilla Aleramo e di Giovanni Cena, un *Porträt* di Garibaldi, una recensione di Croce come testimonianza dell'amicizia e della solidarietà tra intellettuali di nazioni nemiche durante la guerra, una traduzione di un sonetto di Jacopo da Lentini e l'introduzione a un libro del germanista italiano Vincenzo Errante su Nicolaus Lenau. Il documento che conclude l'appendice è la lettera con cui Zweig ringrazia Mussolini per essere stato clemente nei confronti di un medico antifascista di nome Giuseppe Germani. La lettera, già citata nella critica, non era ancora stata pubblicata in forma integrale.

I testi di Zweig incentrati sulla letteratura italiana non sono solo espressione della sua ammirazione per una delle più importanti *Kulturnationen* europee, ma rendono anche evidente la funzione che egli attribuisce agli autori italiani nel contesto più ampio della letteratura europea: per questo motivo vale la pena prenderli in esame.

La raccolta di saggi inizia con un articolo di Rüdiger Görner (pp. 21-30), che esplora in primo luogo la lirica di Zweig (*Silberne Saiten*) e la sua ricezione di Dante e Leopardi. Questi vengono interpretati dallo scrittore viennese piuttosto liberamente, con lo scopo di fare della tradizione «neu, formbares Material». Per Zweig fare poesia significa prima di tutto comunicare con l'anima,

cantare come Orfeo in un mondo fatto di silenzi. Görner dà particolare rilevanza al fatto che nello scrittore le immagini legate all'Italia sembrano eclissarsi nello specchio del suo mondo interiore, fragile e malinconico: il piccolo mondo, pieno di sentimento, delle sue poesie si imbatte nella grandezza e nella cruda realtà della storia contemporanea. L'articolo di Görner si può porre, in secondo luogo, come risposta critica all'opinione di chi, come Gabriella Rovagnati, aveva giudicato la lirica di Zweig «wenig authentisch e wirklichkeitsfremd» e ci fornisce le basi e gli strumenti per una sua più attenta e approfondita analisi.

Il contributo di Daniela Strigl (pp. 99-118) si concentra invece sulla rappresentazione di Zweig del Casanova nella raccolta di saggi *Baumeister der Welt*: Zweig ammira Casanova soprattutto per la sua amorale spensieratezza, l'insaziabile pulsione erotica, la sfrenata passionalità. Inoltre, secondo Strigl, lo scrittore si identifica con Casanova: il libertinismo, il timore di qualsiasi tipo di obbligo e la fuga nel viaggio lo accomunano al seduttore per antonomasia.

L'interesse di Zweig per gli autori della letteratura italiana viene trattato anche nel saggio di Arturo Larcati (pp. 31-54) che si incentra sulla sua ricezione di tre autori italiani, appartenenti rispettivamente a tre gruppi diversi: Dante Alighieri tra gli autori classici, Gabriele D'Annunzio tra i contemporanei e Ignazio Silone tra gli scrittori della *jüngere Generation*. Zweig reinterpreta alcuni aspetti della *Commedia*, inserendoli nel contesto della *Jahrhundertwende* e si identifica con il 'Sommo Poeta' in quanto autore cosmopolita, cittadino europeo *ante litteram* e *Exildichter*. Il 'Poeta Vate' è ammirato invece da un punto di vista soprattutto linguistico e stilistico, politicamente invece Zweig prende le distanze dall'autore della *Laudi* a causa delle sue tendenze nazionalsocialiste e irredenti-

ste, perciò lo scrittore austriaco reputa D'Annunzio «*unser bester und grimmigster Feind*». Silone, autore antifascista, condivide infine con Zweig l'amore per l'arte ma anche il dramma dell'esilio. Larcati esamina le affinità tra i due autori sotto il profilo morale, dal momento che entrambi sostengono gli ideali di solidarietà, libertà e uguaglianza, e letterario, mettendo a confronto le biografie scritte in esilio da Zweig *Erasmus* e *Castellio* con i romanzi di Silone *Fontamara* e *Brot und Wein*. Vi è infine anche un breve excursus su Leopardi, che Zweig considera sublime, «*universal lebendig*» e, pertanto, degno di essere inserito nel progetto della «*Bibliotheca mundi*».

Tra gli autori italiani *fin de siècle* oltre a D'Annunzio e Giovanni Cena, Zweig ha preso come punto di riferimento anche Sibilla Aleramo, e in particolare il romanzo *Una donna* del 1908. Roman Reisinger (pp. 119-130) ipotizza una relazione intertestuale tra quest'opera e il romanzo incompiuto *Rausch der Verwandlung* di Zweig, visto infatti come trasposizione del romanzo della Aleramo. I *Leitmotive* che rendono visibile il collegamento fra le due opere secondo Reisinger sono il suicidio, il conflitto uomo-donna, la discriminazione sociale femminile e il desiderio in entrambe le protagoniste dei due romanzi (Christine Hoflehner in Zweig e *l'Ich-Erzählerin* in Aleramo) di realizzarsi attraverso la rinuncia radicale. Un tale gesto in entrambi i testi guida il processo di *Verwandlung* delle protagoniste che si manifesta simbolicamente nel cambiamento del loro nome. È infatti ciò che dà il titolo al romanzo di Zweig, il «sovertimento dei sensi» che conduce e porta a compimento la *Bewusstwerdung* in entrambe le donne, le quali alla fine rifiutano la «vita precedente» che fondamentalmente subivano. Interessante è come Reisinger ci faccia notare che il motivo della «metamorfosi» non si manifesti solo a livello tematico ma anche

strutturale: l'uso di determinate parole e gli aspetti formali in esse contenuti sarebbero l'epitome di una forza energetica e dinamica che accentua la «*Semantik des Rauschhaften*» e che rappresenta il filo conduttore delle due vicende parallele. Ciò che incomincia come storia romanizzata sfocia in una critica di carattere sociale da parte di ambedue gli autori.

Il volume prende in considerazione anche il teatro di Zweig che come autore di drammi e commedie era molto più apprezzato quando era in vita rispetto a oggi: Fausto de Michele (pp. 55-82) analizza i retroscena della traduzione compiuta da Zweig del dramma di Pirandello *Non si sa come*. Secondo de Michele la traduzione di Zweig tende a rispettare il testo originale, nonché le caratteristiche dei personaggi creati dall'autore agrigentino, per cercare di riprodurne il più possibile lo spirito. Lo stile adottato da Zweig, tuttavia, risulta complessivamente più dannunziano che pirandelliano. Ciò potrebbe essere legato al fatto che negli anni Trenta Pirandello aderiva al regime fascista (anche se probabilmente più per motivi pratici che ideologici). Zweig avrebbe cautelativamente limitato la 'collaborazione' con il drammaturgo italiano a un livello meramente artistico, per non comprometersi con il fascismo: se da un lato lo tradusse volentieri, dall'altro si rifiutò di prendere parte a un congresso teatrale organizzato a Roma, in cui Pirandello lo aveva invitato a rappresentare i Paesi di lingua tedesca.

Sempre da un punto di vista drammaturgico, Zweig ha contribuito a ravvivare anche le tradizioni italiane della *Commedia dell'Arte* e dell'*Opera Buffa*. A questo proposito l'articolo di Monika Meister (pp. 83-98) illustra come Zweig, nella sua *lieblose Komödie (Volpone)*, abbia rielaborato le opere del drammaturgo inglese Ben Jonson inserendolo nel contesto storico della crisi economica inglese, veneziana ed europea tra gli anni Venti e

Trenta del secolo scorso. Jonson diventa per lui un forte punto di riferimento, soprattutto per la sua critica alla società contemporanea attraverso i mezzi propri della commedia: anche e soprattutto nel *Volpone* di Zweig il potere del denaro sostituisce qualsiasi altro tipo di valore.

La sua *Schweigsame Frau* può essere interpretata invece come opera di meta-teatro, in cui si riflette sulle funzioni terapeutiche della commedia. Zweig interviene nelle opere di Jonson sia sulla trama che sulla costellazione dei personaggi con lo scopo di orientare la vicenda nella direzione che più gli aggrada. Al posto degli effetti comici, che l'autore inglese aveva inserito ricorrendo a doppi sensi e frasi ambivalenti, Zweig si concentra sulla gioia contagiosa stimolata dalla recitazione del gruppo teatrale italiano. Egli conclude la vicenda con una festa, epitome dell'apoteosi dell'arte in cui i giovani attori possono finalmente smascherarsi; così il vecchio Morosus, che sembra diffidare dei benefici che l'arte può dare, si fa coinvolgere e, pertanto, guarisce dalla sua follia. Sia tematiche di tipo economico-politico che la voglia di far divertire accomunano Jonson a Zweig, ma mentre il primo, fortemente moralista, mette al centro dell'opera la tematica della punizione dei vizi che comporta una graduale *Erziehung* nel corso della vicenda, il secondo, più umanista, scioglie alla fine tutti gli antagonismi, in una visione pacifica di riconciliazione dei protagonisti.

La raccolta di saggi curata da Larcati e Renoldner sottolinea inoltre come l'interesse di Zweig per la cultura italiana non sia solo di carattere letterario o drammaturgico, ma anche e soprattutto di tipo politico, in un momento in cui i fascisti sono al potere e Mussolini, in qualche modo, affascina lo scrittore austriaco. Walter Busch e Isolde Schiffermüller (pp. 131-152) confrontano alcune lettere di Zweig e Rainer Maria Rilke mettendo in luce il rapporto problematico tra intel-

lettuali e regime. Rilke non sembra interessarsi di politica; tuttavia nel suo carteggio con la contessa italiana Gallaratti Scotti, in un contesto di radicale *Enthumanisierung* che coinvolge la società di massa moderna, non nasconde le sue simpatie per il fascismo. Zweig invece non si è mai esposto riguardo al fascismo, perseguendo, da intellettuale sensibile, i propri ideali umanistici, e rimanendo loro fedele fino all'ultimo. Tuttavia è rimasto, all'inizio, soggiogato dal mito dell'uomo forte rappresentato da Mussolini, sperando che il dittatore fosse sensibile all'influenza dei letterati come lui. Più tardi proverà una forte delusione di fronte alla sua vana speranza di convertire il dittatore fascista ai valori dell'umanesimo.

Dal momento che lo scrittore viennese può essere considerato icona del coinvolgimento e dell'impegno per un'Europa pacifica e unita, Elmar Locher (pp. 153-168) esplora l'attualità del suo pensiero nel contesto odierno. Da un punto di vista geopolitico paragona l'*Europa-Zentrismus* di Zweig ai concetti di *Halbinselchen* di Nietzsche e di *Kap* di Derrida. In secondo luogo analizza *Die Welt von Gestern* e il saggio *Der europäische Gedanke in seiner historischen Entwicklung* (1932), nei quali la storia e la cultura italiane sono particolarmente rilevanti per le idee pre-moderne e contemporanee riguardanti il continente europeo. Nel fare riferimento alle due epoche storiche dell'Impero romano e del Rinascimento, osserva Locher, Zweig non avrebbe tuttavia sufficientemente notato la vicinanza del primo a modelli di regime totalitario.

Il volume sul rapporto di Zweig con il Belpaese si conclude con il contributo di Eugenio Spedicato (pp. 169-183) che mette a confronto la novella *Angst* e la sua omonima versione cinematografica, in lingua italiana, realizzata da Rossellini. Spedicato ritiene che l'interesse di Rossellini nei confronti di Zweig sia di natu-

ra sociostorica e sottolinea come entrambi gli artisti siano accomunati da una *schwarze Pädagogik* che riduce gli uomini a cavie, per raggiungere scopi perversi. In *Angst* si tratta dell'obbligo a obbedire nel matrimonio sotto la minaccia costante della punizione. Rossellini sposta l'azione dalla *Jahrhundertwende* austriaca in cui è ambientata *Angst* al dopoguerra tedesco, allo scopo di mettere in evidenza la povertà morale della società del dopoguerra. Scegliendo una fabbrica chimica come luogo dell'azione principale, il regista si concentra sul rapporto tra il protagonista e la moglie Irene. Il marito tratta la moglie come una cavia da laboratorio, al fine di punirla per l'adulterio da lei commesso. Rossellini presenta il comportamento dell'uomo come espressione di una cupa mentalità legata al suo passato nazista. Tra le molteplici differenze che intercorrono tra romanzo e film, Spedicato riconosce tuttavia un importante aspetto in comune: sia lo scrittore umanista che il regista politicamente impegnato nobilitano il concetto di *Scham* come base per la comprensione reciproca e per un confronto costruttivo con il problema del senso di colpa.

In definitiva, i saggi raccolti in questo volume dimostrano che Zweig, attraverso i viaggi, le letture, le amicizie e gli incontri con artisti e intellettuali italiani, fa del Belpaese una sorta di *Wahlheimat*, anche perché a suo giudizio è qui infatti che si percepiscono al meglio le radici comuni di tutta la cultura europea. Il volume inaugura un filone di riflessioni che potrebbe essere ulteriormente approfondito esplorando le origini dell'entusiasmo dell'autore austriaco per il nostro paese, mettendo a confronto la sua immagine dell'Italia con quella di altri scrittori contemporanei e ricostruendo il suo rapporto con il fascismo in tutte le sue fasi e le sue sfaccettature.

Beatrice Berselli

Anna Antonello – Michele Sisto (a cura di), *Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell'Europa del Novecento*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2017, pp. 272, € 28

Passando di recente in Piazza Strozzi a Firenze davanti a una storica bancarella di libri di antiquariato mi è caduto l'occhio su un volume ingiallito, avvolto dal venditore in un cellophane evidentemente per preservarlo dall'incuria del tempo nell'attesa di un possibile acquirente bibliofilo. Si trattava della *Vita di Goethe seguita nell'epistolario* di Lavinia Mazzucchetti, edito da Sperling & Kupfer nel 1932, un libro che Thomas Mann accolse con grande favore, considerandolo «la biografia più intima, più viva e più personale che sia apparsa in occasione del centenario goethiano» (lettera del 2 aprile 1932) e che Ernesto Rossi, cui l'autrice era legata dalla comune lotta antifascista, poté leggere nel carcere di Piacenza. Mi mancava questa edizione, corredata di 24 tavole, alcune rare, per averla sempre consultata in prestito nell'Istituto di Letteratura tedesca dell'Università di Pisa, fondato pochi anni dopo, nel 1936, da Giovanni Vittorio Amoretti. Adesso ce l'ho davanti, insieme alla raccolta di saggi di Mazzucchetti *Novecento in Germania* (Mondadori 1959), con accanto il volume *Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell'Europa del Novecento*, oggetto di questa recensione nella speranza di rafforzarne la diffusione e contribuire alla discussione sul *transfer* culturale fra Italia e Germania, cui Mazzucchetti, oggi nota spesso solo come traduttrice e consulente editoriale, diede in particolare nella prima metà del Novecento un apporto e un impulso fondamentali.

Dobbiamo a Michele Sisto – per anni infaticabile coordinatore della ricerca su più vettori LT:it – Letteratura tedesca (*Storia e mappe digitali della letteratura*

tedesca in Italia nel Novecento: campo letterario, editoria, interferenza) – e a un gruppo di altri studiosi (Anna Antonello, Massimo Bonifazio, Arturo Larcati, Mario Rubino, Luisa Finocchi) la costituzione del Laboratorio Mazzucchetti «allo scopo di incentivare le ricerche sulla figura della germanista e traduttrice milanese a partire dai fondi archivistici custoditi alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori» (p. 8). Un primo risultato è stato il libro a lei dedicato «Come il cavaliere sul lago di Costanza». *Lavinia Mazzucchetti e la cultura tedesca in Italia* (2015), a cura di A. Antonello, cui hanno fatto seguito il convegno *Lavinia Mazzucchetti: transfer culturale e impegno civile nell'Europa del Novecento*, svoltosi nel 2015 alla Fondazione Mondadori, e la pubblicazione degli atti nel volume edito dall'Istituto Italiano di Studi Germanici.

Nei dieci saggi, suddivisi in due sezioni: *L'intellettuale, la germanista, le relazioni* e *L'insegnamento, la traduzione, il lavoro editoriale* si esaminano nella loro pluralità e trasversalità le molteplici attività di Mazzucchetti, germanista, docente di Letteratura tedesca (fino al 1929 quando non le fu rinnovato l'incarico universitario per il suo antifascismo), traduttrice, autrice di saggi critici, recensioni, voci enciclopediche, monografie storiche, pareri di lettura, direttrice di collana, infaticabile consulente editoriale, tessitrice di intensi rapporti con scrittori e intellettuali. Questa versatilità e ampiezza di aspetti hanno due costanti principi di riferimento fra loro strettamente collegati: come già aveva sottolineato Paolo Chiarini nella prefazione a *Novecento in Germania* (1959), Mazzucchetti lavorava in una «dimensione storica piena» e questa si combinava con la necessaria relazione di etica e politica che dovrebbe alimentare anche la sfera estetica e la letteratura mirata alla conoscenza e alla comunicazione. Questa impostazione ideologica e idea-

le ispira e sostanzia l'azione e l'impegno culturale e scientifico di Mazzucchetti, intellettuale indipendente, orgogliosamente laica, refrattaria a ogni ideologia totalitaria, mediatrice di una cultura che abbatta confini e prefiguri un'Europa pacificata e unita. Giorgio Mangini nel denso e documentatissimo saggio introduttivo *In nome del passato. Lavinia Mazzucchetti tra Arcangelo Ghisleri, Ernesto Rossi e Ferruccio Parri* ne delinea il profilo intellettuale ricostruendo l'*humus* culturale milanese nel primo Novecento grazie al lavoro del padre, cronista al «Secolo» e poi collaboratore della casa editrice Sonzogno. Mangini fa ben vedere come Mazzucchetti recepisca e condivida la lezione liberale del mazzinianesimo paterno con il suo «richiamo ad una religione civile, ad una certa idea democratica di 'italianità'» (p. 30) postrisorgimentale in aperto contrasto con lo stralvolgimento nazionalistico e autoritario nell'epoca fascista. La condivisione delle idee di Bianca Ceva, Ernesto Rossi, Clemente Rebora, Arcangelo Ghisleri sulla lotta antifascista intesa come secondo Risorgimento non impedisce a Mazzucchetti, con la sua «capacità di muoversi su più piani contemporaneamente» (p. 33), di tenere nel dicembre 1924 all'Università di Genova la prolusione su *Mazzini e Schiller* mossa da una forte tensione civile, di sottoscrivere il manifesto antifascista crociano e nello stesso tempo di entrare in rapporto con Giovanni Gentile collaborando all'*Enciclopedia Italiana* e alle edizioni scolastiche Sansoni con il figlio Federico.

In un ampio quadro storico-culturale si muove anche Maria Pia Casalena che nel saggio *Un'intellettuale europea nel 'secolo breve'* traccia nitidamente il ritratto di una intellettuale indipendente, votata a «vero e proprio apostolato della mediazione culturale che si sarebbe dipanato ben oltre il Ventennio» (p. 57), «democratica, laica, fiancheggiatrice del-

la Resistenza partigiana, dialogante con comunisti e socialisti...eppure fieramente 'antitotalitaria'» (p. 60). Casalena sottolinea la stretta relazione fra impegno culturale ed editoriale e progetto politico che dalla «giovane linea europeista» passa a una prefigurazione degli «Stati Uniti d'Europa» affermata per la prima volta a Ventotene.

Alla base delle molteplici attività di Mazzucchetti per sua formazione e obiettivi resta costante nel tempo l'intento di porsi come «dispensatrice della 'buona' Germania». Lo conferma il ricco saggio di Anna Antonello che, grazie allo spoglio integrale delle lettere di Dora Mitzky, insegnante e traduttrice austriaca di origine ebraica, inviate a Mazzucchetti fra il 1914 e il 1958, ricostruisce tramite l'amicizia e il sodalizio culturale delle due germaniste le modalità dell'interscambio e del *transfer* della letteratura italiana e tedesca. Di particolare interesse, anche per la loro assoluta novità, risultano le notizie sul primo contatto di Mazzucchetti con Thomas Mann, favorito, anzi sollecitato proprio da Mitzky, ma anche dal poeta Adolf von Hatzfeld, fatto risalire all'invio allo scrittore dell'articolo della germanista italiana sui fratelli Mann. Come osserva Antonello, questo consente di retrodatare alla primavera 1920 la prima lettera di Mann a Mazzucchetti correggendo l'affermazione di quest'ultima nell'introduzione alla sezione *Lettere a italiani* nell'*Epistolario 1889-1936* delle *Opera omnia*.

Questo fa da premessa al saggio di Elisabetta Mazzetti *I carteggi di Lavinia Mazzucchetti con Thomas Mann, Hans Carossa e Gerhart Hauptmann. La soddisfazione «di servire la causa della libertà e bollare la barbarie» e la fuga dalla realtà*. Alla consistente letteratura critica sul rapporto tra Mazzucchetti e Mann, sostanziato da circa 60 lettere dello scrittore e 17 della germanista dal 4 luglio 1920 al 10 agosto 1955, Mazzetti, che già vi ha

contribuito nel suo libro *Thomas Mann und die Italiener* (Peter Lang, Frankfurt a.M. 2009), aggiunge un quadro ricostruttivo in chiave diacronica in cui le lettere riflettono le drammatiche circostanze storiche dalla prospettiva dell'esilio manniano e dell'emigrazione interna della corrispondente italiana. Come scrive Mazzetti, «lo scambio epistolare tra Lavinia Mazzucchetti e Thomas Mann rappresenta un *unicum* nei rapporti dello scrittore con gli italiani non soltanto per l'estensione temporale, l'intensità, la simpatia e l'attualità degli argomenti trattati, ma anche perché ha costituito un contatto più che autentico dello scrittore con l'Italia» (p. 101). Un discorso diverso riguarda il carteggio con Hans Carossa, di cui sono attestate 29 lettere contro una sola di Mazzucchetti, che nei confronti dello scrittore tedesco, molto apprezzato negli anni della Repubblica di Weimar e da lei introdotto in Italia con la traduzione di due suoi romanzi, dimostra il proprio profondo rigore etico e civile maturando nei suoi confronti una irrevocabile rottura nel 1935 per l'ambigua adesione al Nazionalsocialismo.

Arturo Larcati nel saggio «*Resistenza senza fucile*». *Lavinia Mazzucchetti e «Die andere Achse»* esamina con un ricco inquadramento critico *Die andere Achse*, una raccolta dei contributi di un simposio su *Deutsch-italienische Kulturbeziehungen im Widerstand gegen den Faschismus* trasmesso dal *Süddeutschrundfunk* di Stoccarda il 12 dicembre 1962 e pubblicato nel 1964 a cura di Alfred Andersch e Lavinia Mazzucchetti. *Die andere Achse* che, come scrive Larcati, «è un invito a fare un viaggio, anche avventuroso, per scoprire le diramazioni di un movimento per certi versi 'eversivo' che attraverso un lavoro in buona parte clandestino ha cercato di sormontare o piuttosto di aggirare l'Asse Roma-Berlino» (p. 121), è un libro di grande rilievo di cui sarebbe bene suggerire una (ri)lettura non sol-

tanto perché vi è tracciata una sorta di bilancio dell'attività di Mazzucchetti e del suo sodalizio professionale e di amicizia con Andersch. Nei saggi di traduttori, germanisti, filosofi, storici dell'arte, musicologi (fra i quali Emilio Castellani, Remo Cantoni, Benedetto Croce, Giulio Carlo Argan, Luigi Rognoni, Ferdinando Ballo) si ricostruisce infatti, con richiami a numerosi scrittori, in primo luogo a Stefan Zweig, il fitto tessuto di rapporti culturali fra Italia e Germania nella prima metà del Novecento, che Andersch, nella postfazione, esalta offrendo «una testimonianza cruciale della sua identificazione con gli ideali democratici resistenziali sostenuti dagli artisti, scrittori e gli intellettuali di sinistra del nostro paese nonché un contributo tutto tedesco al mito della Resistenza» (p. 133).

Nella seconda sezione del libro si affrontano temi e aspetti più inerenti all'attività di Mazzucchetti autrice di grammatiche di lingua tedesca, traduttrice e consulente editoriale. Francesca Boarini nel contributo *Lavinia Mazzucchetti e la manualistica per l'insegnamento della lingua tedesca* esamina i testi scolastici pubblicati dall'editore Trevisini fra il 1916 e il 1933 analizzando l'impostazione metodologica nel quadro della manualistica per l'insegnamento delle lingue straniere, «un genere ancora in via di definizione» nei primi decenni del secolo scorso. Boarini rileva come la novità metodologica dell'autrice, alimentata anche qui da un piglio combattivo e polemico che la fa andare controcorrente, più che dall'originalità è data dalla proposta di un manuale di grammatica basato su presupposti di concretezza e «inteso come un compendio di argomenti, elementi, regole e testi raccolti e riadattati che possano finalmente far fronte alle reali esigenze di docenti e discenti alle prese con la lingua tedesca nei loro primi anni di studio» (p. 152).

Com'è noto Mazzucchetti è stata una valente e infaticabile traduttrice in stret-

to e coinvolgente rapporto con l'autore, ma non ha lasciato lavori teorici organici sulla traduzione. Merito di Paola Maria Filippi, nel saggio *Lavinia Mazzucchetti. La 'teoria implicita' nelle sue traduzioni*, è quello di estrapolare dall'opera di mediazione interlinguistica dettata dall'«urgenza di 'comunicare in testo'» una teoria ricavabile dall'*habitus* comunicativo della traduttrice. Per Filippi il *modus operandi* traduttivo si basa preliminarmente sullo studio dell'autore di cui si traduce l'opera e quindi su una visione globale entro la quale collocare il testo da traghettare nella lingua d'arrivo. «Nella concretezza delle pagine saggistiche viene sottolineato che lo studio ha sempre da precedere la traduzione» (p. 174). Si potrebbe dire che la traduzione va a iscriversi in un orizzonte germanistico unito a un'attenzione per le esigenze del fruitore. Uno degli esempi più significativi esaminati da Filippi è dato da Schiller, uno fra gli autori più studiati da Mazzucchetti – si pensi al noto saggio *Schiller in Italia* del 1913 – ma anche da lei fra i meno tradotti. In realtà le traduzioni inedite del *Tell* e della *Verschwörung des Fiesko*, qui contestualizzate in sei appendici di appunti commentati da Filippi, confermano lo stretto connubio di «riflessione critico-storiografica» e impegno traduttivo.

In sintonia con Filippi si muove Nataschia Barrale che nel saggio «*Tradurre è una cosa seria e necessaria*». *Lo studio sull'arte del tradurre di Lavinia Mazzucchetti* esamina e commenta un fascicolo di appunti manoscritti e dattiloscritti in preparazione di una probabile conferenza sulla traduzione. La loro datazione, non antecedente al 1961, fa di questa documentazione una testimonianza a bilancio dell'intensa attività di traduttrice alle spalle. Nel consueto approccio pragmatico, refrattario alla letteratura teorica sulla traduzione e in generale alla nascente traduttologia, colpisce il reticolo cita-

zionistico di supporto, da Wilhelm von Humboldt a Schopenhauer, Nietzsche e Croce, ma soprattutto Goethe, per tratteggiare a tinte forti il profilo del traduttore «vicino a uno scrittore-artigiano – più – che a uno scrittore-poeta». Grazie alla riesumazione di questi appunti possiamo raccogliere regole e suggerimenti preziosi per una buona traduzione nell'ottemperanza al «dovere culturale di comunicare». L'esplicitazione del suo metodo in un elenco di affermazioni asserive per il buon traduttore (ad esempio: «tradurre soltanto dalla lingua che davvero si possiede, si parla, si sogna, si gusta, si giudica», p. 194) permette di rivisitare il vastissimo complesso delle traduzioni di Mazzucchetti trovando conferme o magari smentite.

Negli ultimi due saggi si discute la lunga e spesso problematica attività di Mazzucchetti di consulente editoriale nella casa editrice Mondadori. Nel primo, *Lavinia Mazzucchetti: le schede di lettura come autoritratto*, Mariarosa Bricchi ne ripercorre la collaborazione, fin dal primo incontro con Arnaldo Mondadori nell'ottobre 1926, fatta di consulenze, lettere editoriali, pareri di lettura, traduzioni, curatele, mossa dall'intento costante di scoprire scrittori validi da proporre nelle collane dei «Romanzi della Palma» e della «Medusa», nate nei primi anni Trenta. Bricchi osserva giustamente che nei pareri di lettura c'è più che partecipazione, la loro formulazione nasce infatti da un coinvolgimento che rasenta l'autoritratto, l'esibizione. L'ironica e narcisistica autodefinizione ex negativo di «stupidissima Lavinia» è la risposta dell'intellettuale, che vorrebbe rivendicare una sua autonomia di giudizio e di scelte, alle dinamiche aziendali della casa editrice e la consapevolezza delle delusioni e dei frequenti «divorzi» editoriali da scrittori di successo, uno su tutti Hans Fallada. Ancora una volta le correzioni e inversioni di rotta sono de-

terminate da «una valutazione ideologica in divenire legata al doloroso presente della storia tedesca» (p. 202).

Nell'ultimo saggio, *Lavinia Mazzucchetti, Elio Vittorini e la letteratura tedesca in Mondadori (1956-1965)*, Michele Sisto approfondisce le dinamiche all'interno di Mondadori sui processi decisionali e i criteri di valore ai fini della selezione e della scelta di un'opera da dare alle stampe. Partendo dal presupposto che la letteratura e i loro autori si muovono nel complesso mondo fatto di interazioni e trasversalità che ne determina l'orizzonte e il terreno di azione, Sisto verifica la dialettica di «tre logiche che presiedono alla circolazione transnazionale dei testi letterari: la logica del mercato, [...] la logica della politica, [...] la logica specifica della letteratura» (p. 215). Entro queste categorie si ripercorrono le posizioni e le discussioni nei vari livelli 'gerarchici' nella casa editrice sui titoli da accogliere nel catalogo. Sisto rappresenta la collaborazione di Mazzucchetti, consulente e lettrice di formazione accademica, nel costante confronto con Elio Vittorini che col tempo diviene «il vero *gate-keeper* per quanto riguarda la specifica logica letteraria» (p. 226). Ne sono esempi emblematici i pareri di lettura, anche altalenanti nel tempo, su Gerd Gaiser e lo stesso Heinrich Böll, che Sisto riassume ribadendo i percorsi tortuosi e non sempre condivisi per la selezione di un libro che fosse rispondente all'incontro delle tre logiche, seguendo l'itinerario di Mazzucchetti fino alla metà degli anni Sessanta, ancora «un'autorità, ma un'autorità misconosciuta e in declino» e comunque minata, per sua sottovalutazione, per non aver portato in Mondadori *L'uomo senza qualità* di Musil e *Il tamburo di latta* di Grass.

A lettura ultimata del libro non si può non guardare retrospettivamente a Mazzucchetti come a una figura tutta d'un pezzo, «di tradizioni radicali, sempre

all'opposizione e sempre all'avanscoperta», una figura versatile e spigolosa, per molti versi purtroppo inattuale nel nostro presente che le tragedie della prima metà del Novecento avevano plasmato e orientato nella rigorosa triangolazione di impegno civile, mediazione culturale e attenzione per la qualità letteraria.

Fabrizio Cambi

Helena Köhler, *Vom Text zum Bild. Die Collagen von Peter Weiss und ihr Verhältnis zum schriftstellerischen Werk*, transcript Verlag, Bielefeld 2018, pp. 308, € 39,99

Il rapporto tra immagine e parola è senza dubbio uno dei temi più battuti, soprattutto negli ultimi anni, dalla *Weiss-Forschung* tedesca (in Italia si è da poco ricominciato a lavorare su questo autore che, per un lungo periodo ha subito un destino, sia in campo editoriale che in ambito accademico, del tutto simile a quello di Bertolt Brecht, e il fatto che la trilogia *Die Ästhetik des Widerstands* non sia ancora stata tradotta costituisce una enorme lacuna nella ricezione della cultura tedesca del Novecento in Italia). Considerata la produzione trans- e multimediale dell'autore, il suo impegno anche di natura teorico-saggistica su questo aspetto (*Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, 1965), è comprensibile e quasi scontato che molti interpreti prediligano questa linea di ricerca, in considerazione anche del fatto che gli studi teorici sui fenomeni culturali legati alle pratiche della trans- e della multimedialità stanno vivendo un momento particolarmente florido. Valuteremo nei prossimi anni se si tratti dell'ennesimo *turn* destinato ad esaurirsi in un poco produttivo esercizio di classificazione o se questa linea di ricerca apporterà un effettivo contributo di arricchimento alla lettura e all'inter-

pretazione di testi letterari. Detto ciò, appare piuttosto sorprendente leggere nelle pagine di esordio del volume di Köhler affermazioni che, nell'intento di definire l'oggetto del proprio studio, sottolineano «Die spärliche Sekundärliteratur zu dem Text-Bild-Verhältnis bei Weiss» (p. 10). Certo, l'oggetto specifico del volume, ovvero lo studio dettagliato dell'insieme della produzione dei *collages* che Peter Weiss realizza per 'illustrare' alcune opere, colma indubbiamente una lacuna; un'analisi del genere si inserisce però, come già detto e come la corposa bibliografia del volume stesso dimostra, all'interno di un ormai consolidato filone di indagine. Dal punto di vista metodologico, l'autrice fa riferimento principalmente a due 'supporti' teorici: uno più generale, in cui riflessioni su «Medientheorie, Medienwechsel und Intermedialität» fanno da introduzione all'analisi della «eigene Medientheorie» di Peter Weiss (p. 20); l'altro, legato più in particolare all'interpretazione di alcuni *collages* realizzati per *Abschied von den Eltern*, per il quale si fa ricorso ai metodi della psicanalisi. L'obiettivo di questo genere di approccio non è tanto quello di offrire nuove interpretazioni dei testi weissiani presi in considerazione, dai quali pure l'autrice non si allontana mai, bensì di indagare il meccanismo alla base dell'interazione – dato per scontato che essa ci sia e sia costitutiva delle strutture narrative – tra parola scritta e *collages*: «Ich arbeite grundsätzlich sehr nah am Text, leiste aber keine erneute detaillierte Textanalyse, denn die gibt es zu den Weiss'schen Texten reichlich. Vielmehr konzentriere ich mich auf die Umwandlung von sprachlichen Vorlagen in ikonographische Entsprechungen und beobachte und beschreibe die Umwandlungsmechanismen am Einzelfall» (p. 18).

Dopo i primi due capitoli che si concentrano su questo inquadramento teorico del lavoro, integrato da un esauriente

paragrafo sullo stato dell'arte, lo studio si suddivide sostanzialmente in due grandi sezioni: la prima dedicata ai *collages* realizzati da Weiss per il suo primo successo editoriale, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, la seconda incentrata sull'analisi dei *collages* inseriti nella narrazione in gran parte autobiografica di *Abschied von den Eltern*, entrambi i testi considerati come *Prätex*te per i *collages* che, conseguentemente, vengono descritti come *Posttext*e (i principali riferimenti teorici in questo ambito sono i lavori di Genette e i più recenti studi di Irina Rajewsky su intermedialità e *remediation*). Dalla disamina dell'attività weissiana nell'ambito delle arti visive, pittura e cinema, che precede queste due sezioni, sostanzialmente non si ricavano informazioni nuove: il rapporto di Weiss col surrealismo, e dunque con le riflessioni legate al mondo del sogno e alla psicanalisi freudiana, è nel frattempo un dato consolidato della *Weiss-Forschung*, e le pur interessanti osservazioni sulle relazioni tra la scrittura del *Mikroroman* e certe tecniche cinematografiche utilizzate da Weiss nei suoi film sperimentali e nei suoi documentari, restano tutto sommato marginali sia rispetto all'analisi del testo narrativo, sia riguardo alla interpretazione dei *collages*.

La tesi forte che invece viene avanzata nel capitolo terzo è quella di una sostanziale e strutturale corrispondenza formale tra il testo di *Der Schatten des Körpers des Kutschers* e i *collages* elaborati da Weiss per questo racconto. I *collages* mostrerebbero, questa l'ipotesi discussa poi attraverso la dettagliata analisi dei singoli *collages*, una trasposizione semantica del pre-testo in una corrispettiva forma di immagine. Dunque, sia in termini formali – strutture sintattiche e verbali verrebbero ricalcate nella tecnica compositiva dei *collages* – che dal punto di vista contenutistico si può evidenziare il legame tra testo e immagini nel *Mikroroman* di Weiss. Meno convincenti

te appare l'interpretazione di un gruppo di *collages* che, secondo l'analisi dell'autrice, servirebbero ad esplicitare attraverso il ricorso alle immagini ciò che nel testo non viene descritto, in particolare in riferimento ad alcuni personaggi. Per stessa ammissione di Köhler, i riferimenti figurativi ai personaggi del testo non sono così immediatamente riscontrabili, devono essere ricostruiti attraverso una profonda – a mio parere talvolta un po' forzata e impressionistica – analisi dei *collages*; in secondo luogo questo tipo di procedimento si pone in contraddizione con i principi surrealisti e onirici, notoriamente fondati su associazioni libere e non strutturate, precedentemente enucleati come elementi fondanti della poetica weissiana. Insomma, se l'ipotesi di una corrispondenza tra tecnica narrativa e tecnica compositiva dei *collages* appare ben argomentata e tutto sommato convincente, l'analisi dei *collages* in funzione 'illustrativa' e descrittiva del testo narrativo, ovvero di alcuni suoi personaggi, dei luoghi in cui si muovono e dei loro rapporti sociali, riduce e appiattisce la complessità del romanzo in cui, tutto sommato, i personaggi hanno una funzione legata soprattutto a questioni di percezione del reale e di sua codificazione verbale, una funzione per la quale la classica descrizione riveste un'utilità tutt'altro che decisiva.

Il quarto capitolo del volume è incentrato sulla descrizione e sull'analisi dettagliata dei *collages* realizzati per *Abschied von den Eltern* (per ognuno dei *collages* descritti e analizzati, anche nel capitolo precedente, è presente una riproduzione di ottima qualità). In questa parte del volume si riscontra la medesima alternanza tra indagini ben strutturate e argomentate con acume critico e parti più scontate e 'ingenui' («Erneut thematisiert und bearbeitet Weiss zentrale Motive, die er dafür in ein anderes Medium, nämlich ins Bild, transferiert. In dieser

nachträglichen Be- und Aufarbeitung sucht Weiss letztlich immer weiter nach einem Abschluss und Befreiung – also seiner Rettung, um es ganz zugespitzt zu formulieren», p. 160). In questo ciclo di *collages* l'autrice individua una maggiore omogeneità rispetto al ciclo realizzato per il primo romanzo weissiano – «Die einzelnen Bildelemente der Collagen zu 'Der Schatten des Körpers des Kutschers' veranschaulichen den Text eher, während die einzelnen Bildelemente der Collagen zu 'Abschied von den Eltern' den Text eher deuten» (p. 277) – anche per il fatto che queste opere possono essere considerate nel loro complesso come *Traumbilder*, come frutto di un lavoro onirico attraverso cui Weiss 'traduce' il testo in immagine. Questo procedimento riesce a dar vita a un prodotto artistico la cui singolare estetica consiste in una irrisolvibile ambivalenza tra «enge Textgebundenheit und ein autonomeres Konstruktionsprinzip» (p. 201). Un secondo gruppo di opere risulta incentrato sulla rappresentazione di paesaggi e spazi (interiori ed esterni), legati per lo più alla biografia individuale e familiare di Weiss. Per queste ragioni l'analisi e l'interpretazione di questa serie di *collages* si appoggiano anche ai cosiddetti *Traumprotokolle*, considerati come *Prätexte*, che Köhler utilizza per decifrare alcune raffigurazioni enigmatiche ed ermetiche nonché alcuni motivi ricorrenti nei suddetti *collages*, e alla teoria psicanalitica, che – su questo l'autrice insiste particolarmente – per Weiss, in una certa fase della sua esistenza, rivestì una grande importanza. Il percorso individuato da Köhler attraverso l'illustrazione e la decodificazione dei *collages* di Weiss è il tracciato di un passaggio dalla rielaborazione dei ricordi infantili, da cui l'autore prenderebbe gradualmente distanza attraverso la rappresentazione dei luoghi in forma di spazio teatrale, di palcoscenico, alla tematizzazione, sempre più

presente negli ultimi lavori, della distruzione e dell'apocalisse, in una chiave in cui dimensione politica – alcuni di questi *collages* furono redatti nel 1982 in concomitanza con la scrittura delle ultime parti di *Die Ästhetik des Widerstands* – e dimensione psicologico-biografica si incrociano e si sovrappongono. Questa sezione, proprio per il percorso di ricerca tracciato dall'autrice, è senz'altro la più riuscita del testo, anche se la conclusione, ripetuta più volte nell'arco di poche pagine, non si rivela all'altezza di quanto acquisito tramite le indagini che la precedono: «Abermals wird die Annahme bestätigt, dass Weiss durch die Herstellung der Collagen Themen bearbeitet, wenn das Schreiben dazu nicht ausreicht» (p. 274). Non che l'affermazione sia radicalmente contestabile o del tutto priva di fondamento, tuttavia appiattisce e banalizza la complessità del rapporto tra parola e immagine che caratterizza l'opera di Weiss e anche quel complesso percorso di trasposizione di temi ed esperienze in forma di immagine che pure l'autrice in alcuni paragrafi del libro mette bene in luce, grazie a una eccellente padronanza del complesso dell'opera letteraria e artistica di Weiss (tra i *collages* presi in esame ve ne sono anche diversi che furono poi esclusi dalla pubblicazione) e a una accurata disamina della bibliografia esistente.

Il libro, per concludere, offre obbiettivamente una serie di spunti di grande interesse per la ricerca sulla poetica intermediale di Weiss; tuttavia questi spunti risultano inevitabilmente soffocati all'interno di una architettura e di una argomentazione eccessivamente scolastiche: la ricerca è in effetti una «leicht überarbeitete Fassung» (p. 7) della dissertazione dottorale dell'autrice, secondo una pratica ormai piuttosto diffusa dell'editoria accademica tedesca.

Se il lavoro può risultare encomiabile come dissertazione, una sua versione

in forma di libro avrebbe richiesto un maggior sforzo di sintesi e di rielaborazione delle ricerche da cui la tesi dottorale era scaturita: la presenza di riassunti della trama delle opere, di una lunghissima ricostruzione della vicenda biografica di Weiss, di diversi *Fazite* e *Zwischenfazite*, così come lo stile di una scrittura in cui abbondano ripetizioni, rischiano di far scolorire in mezzo a una sovrabbondanza di informazioni superflue il nucleo centrale e le tesi forti dell'indagine.

Luca Zenobi

Martin Huber – Manfred Mittermayer (hrsg. v.), *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2018, pp. 555, € 89,99

Alla vigilia del trentesimo anniversario della morte di Thomas Bernhard, esce presso Metzler questo importante *Handbuch*, il primo dedicato allo scrittore austriaco. Curato da Martin Huber e Manfred Mittermayer, già curatori di cinque volumi del «Thomas Bernhard Jahrbuch» e autori di numerosi studi sullo scrittore, lo *Handbuch* va inteso come ideale *pendant* dell'opera completa di Bernhard in 22 voll. (Suhrkamp 2003-2015), recentemente riproposta in versione tascabile. Esso inoltre risponde alla necessità di fornire un primo bilancio della vastissima *Bernhard-Forschung*, di cui offre una panoramica esauriente, ma non troppo dispersiva. Ciò è testimoniato dall'alto numero di studiosi (67) che hanno stilato le 93 voci del manuale, suddivise in quattro macrosezioni.

La prima (macrosezione I), di stampo biografico, è affidata allo stesso Mittermayer, già autore di una ricca biografia su Bernhard (*Thomas Bernhard. Eine Biographie*, 2015). La seconda (macrosezione II) è dedicata alle opere e a sua volta suddivisa in vari raggruppamenti. Il pri-

mo (A) tratta i lavori giornalistici, la lirica, i primissimi racconti apparsi su quotidiani e riviste, drammi e libretti anteriori alla pubblicazione di *Frost* (1963). Questa parte, e soprattutto la terza e quarta voce affidate a Bernhard Judex e Pia Janke, è di particolare rilievo in quanto si concentra su materiali letterari finora scarsamente studiati, oppure, come nota Janke (p. 32), analizzati alla luce della poetica matura dell'autore. Tiene conto di ciò anche Judex, che si sforza di reperire in queste prime prose la presenza in embrione di molti temi tipici della produzione successiva; d'altra parte non ne nega il carattere epigonale, e vi legge la volontà del giovane Bernhard di appropriarsi dell'eredità letteraria del nonno materno, Johannes Freumblicher.

La sezione B, più ampia, è dedicata ai romanzi, di cui si propongono la ricostruzione della genesi e un'analisi formale e contenutistica. Le voci non svolgono pertanto solo una funzione introduttiva, ma offrono, seppur in uno spazio ridotto, delle interpretazioni dei romanzi. Ciò risulta tanto più evidente in quei casi la cui trattazione è stata affidata a studiosi già autori di una lettura originale del testo in questione, come, per citare due esempi, Andreas Gössling e Alfred Pfabigan. La scelta di affidarsi agli studiosi che hanno ottenuto un maggiore consenso, se da una parte risulta del tutto comprensibile, dall'altra rischia di canonizzare alcune letture, a fronte di una letteratura che, per la sua ambiguità, lascia spazio a una pluralità di interpretazioni anche contrastanti, ma non per questo autoescludenti. Al netto di ciò, va comunque sottolineato lo sforzo degli autori nel tenere conto della diversità di letture che l'opera consente, come dimostra la breve bibliografia che accompagna ogni contributo.

Le sezioni C, D ed E sono incentrate sui racconti di più ampia estensione, sulle raccolte di prose e sui testi che hanno

avuto una trasposizione filmica. Laddove nella prima sezione trovano spazio racconti anche molto noti e spesso associati ai romanzi, l'interessante contributo di Judex passa in rassegna le prose d'occasione e i racconti pubblicati in antologie e periodici. Come nel caso della primissima produzione dell'autore, anche questi testi sono divenuti più accessibili grazie alla *Gesamtausgabe*, ma nell'insieme costituiscono un terreno ancora da esplorare. Judex cerca di porre rimedio a questa lacuna offrendo una panoramica dei testi alla luce delle tematiche in essi predominanti: dalla ricezione dell'estetica romantica di una prima fase, a una seconda in cui centrale è il problema dell'identità e dell'alienazione del soggetto, per giungere a una terza fase caratterizzata da una tendenza allo sviluppo in chiave comica dei motivi più tipici della poetica bernhardiana.

Sempre per ragioni che hanno a che vedere con la fortuna critica dei testi, risulta di particolare interesse il contributo di Tim Reuter sull'ultimo libro pubblicato dall'autore, il racconto *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn* (1989). Il fatto che la sua stesura risalga alla fine degli anni Cinquanta, quando Bernhard lavorava contemporaneamente ai volumi di poesia e a diversi progetti in prosa (fra cui l'incompiuto *Schwarzach St. Veit*, da cui il racconto è tratto), conferirebbe all'opera dello scrittore uno spiccato carattere di circolarità, espressione di quella «Poetologie der Unabschließbarkeit der Schreibakte» (p. 125) peraltro ravvisabile in diversi testi in prosa. Si tratta di un'ipotesi suggestiva, che invita a ripensare o almeno a sfumare l'idea, di cui si dirà più avanti, di una possibile teleologia soggiacente all'opera narrativa dello scrittore.

La sezione F verte sui cinque volumi dell'autobiografia. Anche i saggi di questa sezione ricostruiscono la genesi dei singoli volumi, per poi concentrarsi sul loro contenuto. Werner Michler sottolinea come

il progetto autobiografico di Bernhard sia in sintonia con le tendenze letterarie del periodo, salvo poi negare l'appartenenza dello scrittore alla corrente della «Neue Subjektivität», per la mancanza, in Bernhard, di strategie volte a persuadere il lettore dell'autenticità del narrato (p. 169). Olaf Kramer, nella voce successiva, riprende questo discorso, evidenziando come Bernhard avanzi una critica al genere biografico e alle sue declinazioni più stereotipate; questi testi esprimerebbero la convinzione che sia impossibile rendere a parole il proprio vissuto, non solo per la tendenza del ricordo ad alterare gli eventi del passato, ma anche per la falsificazione cui essi sono soggetti durante il processo di verbalizzazione (pp. 174-175). Comune ai contributi è dunque l'attenzione posta al complesso rapporto fra *Wahrheit* e *Dichtung*, al gioco spesso esibito fra realtà biografica e finzione letteraria, tutti aspetti che impediscono di utilizzare l'autobiografia come chiave di lettura per i testi di finzione, o di intenderla come una via d'accesso privilegiata al vissuto dell'autore.

La sezione dedicata alle opere teatrali (G) risulta più sintetica e descrittiva rispetto alle precedenti. Maggiore attenzione è rivolta alla dimensione extraestetica che la natura performativa del teatro è capace di mobilitare, mentre l'analisi delle *pièces* si concentra sulla veste linguistica, sul sistema dei personaggi e sulla dinamica del loro relazionarsi, sul conflitto fra staticità dell'azione ed esuberanza del linguaggio, fra il monologare di alcune figure e il (non meno significativo) silenzio di altre. Fra i temi più ricorrenti vengono menzionati la famiglia – intesa come un microcosmo retto da meccanismi di potere e caratterizzato da una incomunicabilità esprimendosi nelle forme di una «gestörte Kommunikation» (p. 199) –, l'estraneità dell'individuo rispetto alla società o alla natura, l'arte nella sua (im)praticabilità, il pensiero e i

suoi limiti, la storia presente o immediatamente passata. Non vengono sottaciute neanche le affinità con altri drammaturghi contemporanei (Ionesco, Beckett) e con autori della tradizione letteraria austriaca (Raimund, Nestroy, Kraus, il più recente Canetti).

Nella parte H, *Bernhard und die Öffentlichkeit*, Harald Gschwandtner prende in analisi la produzione saggistica e giornalistica, le interviste, i discorsi pubblici, i *Leserbriefe* e altri scritti simili. Come per l'autobiografia, sottolinea la difficoltà di rifarsi alle tradizionali categorie di *fiction* e *non-fiction*, per la tendenza dell'autore a esprimersi come i personaggi delle sue opere e a sfruttare la conoscenza delle varie forme medialità al fine di una costante operazione di *Selbstinszenierung*. Gschwandtner evidenzia come ciò dia origine a una «Kunstfigur Bernhard» (p. 277), al ritratto di un autore che avrebbe inteso fornire di sé un'immagine fortemente stilizzata.

La macrosezione III, *Kontexte und Diskurse*, offre un'analisi per temi o concetti ed è suddivisa in tre parti: il contesto biografico e storico-letterario (A), l'opera (B), la tecnica compositiva (C). La scelta di una sezione organizzata secondo questo principio accresce senza dubbio la fruibilità del manuale, e risulta particolarmente adatta al caso di un autore la cui poetica si fonda su una serie di motivi facilmente individuabili.

In riferimento alla biografia, vengono esaminate le relazioni familiari ed extrafamiliari più significative, i rapporti spesso complicati fra Bernhard, le case editrici e le istituzioni teatrali, i suoi legami con le città di Salisburgo e Vienna, il valore esistenziale di due attività, il viaggiare e l'abitare, che svolgono un ruolo fondamentale anche per i personaggi di finzione. Le prime due voci, fra le più interessanti, mirano invece a inquadrare lo scrittore nel contesto letterario degli anni Cinquanta-Sessanta e in quel-

lo teatrale degli anni Settanta-Ottanta. Il contributo di Günther Stocker, nello specifico, ha il merito di sfatare un luogo comune intorno alla figura dell'autore, ossia l'immagine, promossa dallo stesso Bernhard, di uno scrittore isolato e marcatamente idiosincratice. Dopo una breve panoramica della letteratura austriaca del dopoguerra, Stocker dapprima ricostruisce la rete di relazioni e conoscenze in cui il giovane scrittore seppe inserirsi e che lo aiutarono a promuovere le sue opere; poi dimostra come la letteratura di Bernhard, oltre che con se stessa, dialoghi anche con altra letteratura, ed evidenzia le affinità tra un romanzo come *Frost* (considerato un antesignano della *Anti-Heimatliteratur*) e testi pubblicati da altri autori negli anni immediatamente precedenti.

Nella seconda parte trova spazio l'analisi dei principali motivi dell'immaginario letterario bernhardiano. I contributi si concentrano su malattia e morte, natura e artificio, sulla figura del *Geistesmensch*, sul tema dell'arte, della filosofia, della religione, sul nazionalsocialismo, l'ebraismo e i rapporti fra i sessi all'interno delle opere. Fra i vari saggi quello di Oliver Jahraus, dedicato alla figura del *Geistesmensch*, vale come esempio di quella tendenza molto marcata e frequente nella *Forschung* a considerare l'opera dello scrittore alla stregua di un sistema autoreferenziale e autotelico. Jahraus, già autore di studi sull'argomento, elegge la figura del *Geistesmensch* a principale fenomeno testuale dell'opera di Bernhard, ne descrive i tratti psicologici e comportamentali e il sistema di valori che essa rappresenta anche in considerazione degli obiettivi che si pone; in secondo luogo mostra come questa figura, oltre a svolgere una funzione di ricordo tematico, determini anche, con il suo monologare, i modi e la prospettiva della narrazione. Prestando attenzione a quel sistema di varianti e invarianti che

permette un raffronto tra i personaggi, Jahraus afferma che non sarebbe tanto la figura del *Geistesmensch* a essere soggetta a un'evoluzione all'interno dell'opera di Bernhard, ma che è con l'evoluzione di questa figura che l'opera avrebbe modo di svilupparsi (p. 371). Tuttavia la sua lettura, a fronte degli esempi derivati dai testi per provarla, di fatto tiene conto più delle invarianti che non delle varianti, e se molto dice della figura in generale, poco dice dei singoli personaggi che dovrebbero esemplificarla.

Dà conto di un approccio critico molto battuto (in quanto vicino alla teoria del *gender*) anche il contributo di Mireille Tabah, incentrato su ruoli e rapporti fra i sessi all'interno delle opere. La tematica è stata trattata una prima volta da Ria Endres in un noto saggio del 1980 (*Am Ende angekommen*), in cui la studiosa individuava nell'autore il tipico rappresentante della cultura patriarcale occidentale. Tabah cerca di riabilitare la figura dello scrittore, illustrando come Bernhard riprenda sì questo tipo di discorso, ma per parodiarlo e mostrarne l'insufficienza. La sua argomentazione, a confronto con i testi, pare talvolta viziata da uno psicologismo eccessivo. È però interessante la tesi secondo cui sarebbe proprio nel linguaggio, cioè in quel *medium* utilizzato dai personaggi per affermarsi, che essi manifesterebbero la propria impotenza; la loro aspirazione a un modello di pensiero ultralogico contrasterebbe infatti con la ridondanza monomaniaca che svuota di senso le loro parole.

Sul linguaggio e la scrittura verte anche il contributo di Alexander Honold, che offre un'utile sintesi delle principali caratteristiche formali e strutturali dei testi di Bernhard. Honold, similmente a Jahraus, pone l'accento sulla cifra seriale dell'autore, rimarcando la necessità di considerare il singolo testo alla luce di un virtuale «Gesamtext», con cui esso avrebbe in comune uno stesso DNA stili-

stico (p. 438). Lo studioso rileva la predilezione dell'autore per la dizione rispetto alla finzione, individuando nel linguaggio la caratteristica strutturale dei testi.

L'ultimo capitolo del volume (macrosezione IV) è riservato a *Rezeption und Wirkung*. La ricerca italiana, che ha dato importanti contributi agli studi su Bernhard, è rappresentata grazie a Luigi Reitani, autore anche della voce sul racconto *Der Italiener*. Lo studioso traccia un quadro ragionato della ricezione di Bernhard in Italia; ricezione che, com'è noto, deve moltissimo alla mediazione dello stesso Reitani, di cui qui ci si limita a ricordare i lavori per le case editrici che hanno tradotto Bernhard in italiano (SE, Adelphi). Infine le ultime due voci rendono conto dell'influenza esercitata dallo scrittore su altri autori, mettendo in luce il carattere seminale della letteratura bernhardiana, la sua capacità di affascinare ma anche di respingere o irritare, due moti comprensibili nelle numerose *Bernhard-Parodien* di cui si occupa Jahraus. Una tavola cronologica, una ricca bibliografia e una lista delle prime rappresentazioni teatrali confluiscono nell'appendice posta in calce al volume.

Come si è cercato di mostrare, lo *Handbuch* offre un quadro esaustivo del fenomeno 'Thomas Bernhard'. Di facile accesso sia per lo specialista, sia per chi lo affronti per la prima volta, esso dà spazio a letture differenti o persino contrastanti, riuscendo così a eludere il rischio, insito in questo tipo di operazioni, di una troppo marcata canonizzazione autoriale e critica. Anche in considerazione della materia che tratta, ciò non va per niente a suo svantaggio. Il volume infatti, oltre a fornire un primo bilancio della *Forschung*, pone anche le basi per sviluppi futuri. Esso dunque non tradisce quel principio della ricerca ben riassunto in una frase pronunciata dal protagonista del romanzo *Das Kalkwerk* (1970), il fatto cioè che anche per essa, «un pun-

to finale diventa il punto iniziale per un punto finale successivo e così via» (*La fornace*, trad. it. di Magda Olivetti, Einaudi, Torino 1984, p. 58).

Giovanni Melosi

André Heller (hrsg. v.), *Thomas Bernhard – Hab & Gut. Das Refugium des Dichters*, Brandstätter, Wien 2019, pp. 144, € 35,00

Il 2019 è un anno importante per gli appassionati di Thomas Bernhard. Il 12 febbraio ricorre infatti il trentennale della morte dell'autore austriaco, e come tutti gli anniversari letterari che si rispettino, anche questo si prospetta ricco di iniziative e pubblicazioni volte a celebrare l'opera e a colmare vuoti nell'ambito scientifico. Nel mese di gennaio è comparso il primo di quello che si spera essere una lunga serie di testi che gettino nuova luce sulle opere e sul mondo di Bernhard (Suhrkamp ha già programmato per il 2020 l'uscita di *«Ich nehme das als weiteren Beweis meiner Glückseligkeit»*, antologia di momenti felici nelle opere dell'autore). Qui si tratta del volume *Thomas Bernhard – Hab & Gut*, curato dalla figura poliedrica dell'artista austriaco André Heller e arricchito dai contributi di professionisti dell'ambito architettonico, culturale, musicale e letterario. Fulcro di quest'opera è la fattoria che Bernhard acquistò nel 1965 a Obernathal, minuscola frazione (a malapena dieci abitazioni) di Ohlsdorf nell'Austria Superiore. Due anni dopo la pubblicazione di *Frost*, dopo un periodo segnato da tentativi falliti e da precarietà economica, i tempi erano definitivamente maturi per godere appieno dei frutti del successo, per acquistare – non senza un importante aiuto economico da parte della casa editrice Suhrkamp – un'abitazione propria dove vivere, isolarsi,

scrivere. Ma soprattutto – come emerge chiaramente dal volume di Heller – dove creare un proprio spazio vitale che non doveva necessariamente rispecchiare nella maniera più fedele possibile lo stile di vita di chi vi abitava.

Thomas Bernhard è noto per il suo gusto dell'esagerazione, per essere stato un «Übertreibungskünstler», come Wendelin Schmidt-Dengler lo definì in una sua nota raccolta di saggi (*Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Wien 1986). Non è certamente l'unico motivo per cui l'autore divenne celebre, ma per immergersi nelle descrizioni del *Vierkanter* racchiuse in queste pagine è assolutamente necessario ricordare l'importanza che la mistificazione e la falsificazione della realtà ebbero nella sua vita e nella sua opera. È necessario per non farsi cogliere alla sprovvista, per non farsi imbrogliare dall'aspetto e dall'arredamento della fattoria, e quindi per non credere che Bernhard, oltre a famoso scrittore, sia stato anche autentico *Landmann*, un vero uomo dei campi, boscaiolo, contadino e allevatore. Perché tutto ciò che si trova a Obernathal non è altro che finzione, minuziosa messa in scena di un mondo al quale Bernhard mai appartenne e che tuttavia sentiva come suo. Un mondo per certi versi anche ordinario, nel quale sentirsi al sicuro, che l'autore – provenendo da una costellazione familiare inusuale per l'epoca, a tratti eccentrica, e comunque senza origini chiare, radicate in un determinato luogo – aveva bisogno di percepire come proprio. Per dirla con le parole di Dietmar Steiner: «Thomas Bernhard hat [...] eine Lebenswelt inszeniert, die tatsächlich nie stattgefunden hat, nicht gelebt wurde» (p. 17). Si tratta di una messa in scena realizzata in maniera maniacale non soltanto a Obernathal, ma anche nelle altre due abitazioni acquistate in zona pochi anni più tardi, nella cosiddetta Krucka (1971), na-

scosta nelle profondità del bosco, e nella casa in collina a Ottnang am Hausruck (1972), vero e proprio rifugio dello scrittore, lontano da tutto e da tutti.

In queste tre abitazioni lo scenario che si presenta è il medesimo: ambienti fedelmente restaurati secondo lo stile contadino dell'Austria Superiore – ecco il Bernhard contestatore, in un periodo, gli anni Settanta, che vedeva il passato rustico come epoca retrograda –, intonaco bianchissimo alle pareti, cucine accessoriate, tavoli e panche di legno, divani, poltrone, letti d'antiquariato, bagni piastrellati di verde, anguste e ripide scale di legno. Ma soprattutto: mantelli, cappelli, scarpe e stivali in quantità enormi, cassettiere e armadi stracolmi di abiti. Persino un fucile da caccia, una frusta e un trattore nella rimessa. Ecco l'aspetto che stupisce e al tempo stesso lascia sconcertato il visitatore – e il lettore di questo volume, che nel frattempo è diventato anch'egli visitatore: le tendine alle finestre, la sveglia sul comodino, i bicchieri disposti in maniera ordinata nella credenza e le bottiglie di alcolici lì accanto, in breve ogni singolo dettaglio lascia supporre che le case siano abitate, che Bernhard abbia escogitato «eine Art von Wohnen in Abwesenheit» (p. 17). La quale è stata ripresa con acribia se possibile ancora maggiore dal fratello Peter Fabjan, erede universale del lascito letterario e dei beni immobili. Il dubbio – difficile da fugare – sorge spontaneo: si tratta soltanto di cura maniacale per il dettaglio, oppure Bernhard voleva sperimentare determinate messe in scena per i pezzi teatrali (si pensi ad esempio a *Die Jagdgesellschaft*) e ambientazioni per i romanzi (*Beton*)?

Non poco spazio trovano anche i prodotti dell'intelletto nella fattoria-museo di Obernathal. La biblioteca privata di Bernhard conta in totale 1309 volumi, la maggior parte dei quali *Belegexemplare* di Suhrkamp e di altre case editrici, alcuni letti più volte, sottolineati e ricchi

di annotazioni caratterizzate dalla grafia decisa e incisiva dell'autore. In complesso però, oggi restano nella fattoria solo pochi libri, il più è stato trasportato a Gmunden, nell'appartamento in cui Bernhard morì. Gli autori – per citare solo alcuni nomi – sono naturalmente Wittgenstein con una copia del suo *Tractatus logico-philosophicus*, Voltaire, Montaigne, Claudel, Péguy, Baudelaire, Bloch, Stifter. Non pochi libri sono ancora intonsi, avvolti nella pellicola di plastica, altri probabilmente mai letti per intero. La sensazione è dunque che in questa fattoria Bernhard non abbia letto molto, che vi abbia scritto poco – i momenti più produttivi erano lontani da essa, durante i numerosi viaggi, non di rado in camere di albergo – esattamente come, pur trascorrendovi molto tempo, non ci viveva veramente e, anzi, per i pasti si recava quasi sempre in una vicina osteria o a Gmunden.

Un quadro simile risulta dall'analisi della musica in suo possesso. Bach, Bruckner, Mozart, Schubert sono nomi che ricorrono continuamente nella sua collezione di vinili, confermando così quella *Wiederholungstechnik* che caratterizza così tanto le sue opere. Eppure tutto sembra confuso, l'intera raccolta sembra sottrarsi a ogni idea di sistematicità, di metodo: «Neben *Es weihnachtet sehr* von den Sternsängern vom Traunsee oder einem ORF-Konzert namens *Strauß für Fortgeschrittene* sowie einem *ORF-Opernkonzert für Eilige* stechen vor allem die vielen in der Sammlung vorhandenen [sic] Aufnahmen Glenn Goulds hervor» (p. 107). Come sarebbe potuto mancare Gould?

E se i contributi a volte danno l'impressione di calcare troppo su *clichés* efficaci ma arcinoti nel mondo della ricerca bernhardiana, è l'impostazione grafica del volume che riesce a compensare questi piccoli punti deboli. Il vero fiore all'occhiello della pubblicazione è infatti

costituito dalle numerosissime fotografie di Hertha Hurnaus (più della metà del volume): sono immagini curate e decisamente belle che rendono in maniera viva i dettagli delle case con i loro colori e le impressioni che suscitano, che colpiscono soprattutto per la capacità di trasmettere l'idea di immobilità che permea queste abitazioni, dove il tempo – certamente in maniera artificiale – sembra essersi veramente fermato. Queste fotografie stampate su carta di alta qualità permettono a chiunque di farsi un'idea piuttosto precisa di Obernathal, della fattoria nell'Austria Superiore che Bernhard – da rovina già destinata all'abbattimento quale era nella metà degli anni Sessanta – seppe trasformare in propria abitazione.

La lettura lascia tuttavia un retrogusto amaro, soprattutto per chi si era lasciato entusiasmare dall'annuncio dell'uscita di un volume incentrato interamente sulle abitazioni di Bernhard e sui beni – quindi anche sui libri – in esse conservati. L'idea che finalmente sarebbe stato possibile venire a conoscenza dei titoli della biblioteca dell'autore sembrava essere supportata anche dalle accattivanti righe di presentazione che la casa editrice Brandstätter ha pubblicato sulla propria pagina internet (poi riprese anche sul retro del volume): «Welches Verhältnis hatte Thomas Bernhard, der ewige Provokateur und international gefeierte Schriftsteller, zu Fragen der Mode und des Stils? Wie hat er gewohnt, womit hat er sich umgeben? Wie war seine Schallplattensammlung? Welche Bücher wählte er für seine Bibliothek aus?». Chi apre il libro, oltre a restare affascinato dalle immagini, sfoglia con trepidazione una pagina dopo l'altra alla ricerca di una lista dettagliata dei volumi custoditi nella biblioteca privata di Bernhard, e – perché no? – anche dei vinili in suo possesso. È ipnotizzato dall'idea di poter finalmente scoprire quali altri autori lo affascinarono oltre agli onnipresenti Pascal, Nova-

lis, Schopenhauer, Wittgenstein. Oltre a Stifter, Dostoevskij, Artaud, Pavese. Ma la ricerca non porta al risultato sperato, e ancora una volta la biblioteca dell'autore – che senza ombra di dubbio potrebbe rivelare numerose sorprese – rimane impenetrabile. Non resta dunque che armarsi di pazienza, attendere la prossima pubblicazione, e nel frattempo sfogliare nuovamente il volume, perdersi nelle pareti immacolate del *Vierkanthof*, simili a pagine bianche interrotte qua e là da dipinti – su una parete spunta persino un ritratto di Napoleone! –, mobili d'epoca, poltrone e armadi pieni di mantelli, giacche, cappelli, cravatte, foulard. Un guardaroba ricchissimo – non solo contadino ma che tradisce anche l'altra anima di Bernhard, quella del dandy con amicizie tra la vecchia nobiltà austriaca – e che da anni più nessuno indossa. E se da un lato l'effetto che scaturisce ha un che di macabro, dall'altro non si può non cedere alla tentazione di immaginarsi che il luogo sia effettivamente abitato, e che Bernhard, bastone in mano, possa da un momento all'altro uscire dal bosco e rientrare a casa.

Stefano Apostolo

Salvatore Tedesco, *Fuoco pallido. W.G. Sebald: l'arte della trasformazione*, Meltemi, Milano 2019, pp. 192, € 18

C'è una immagine molto intensa evocata dalle parole del romanzo *Die Ringe des Saturn* di W.G. (Max) Sebald, che potrebbe fornire una possibile traccia per la comprensione dei suoi romanzi. Si tratta della descrizione dell'abito da sposa che campeggia nel capitolo ottavo del libro, e che nel *plot* narrativo risulta come prodotto di tessitura delle sorelle Ashbury: «un abito da sposa composto da centinaia di piccoli ritagli di seta, ricamato o meglio trapuntato a ragnatela

con fili di seta, che era infilato su un manichino da sarto senza testa, era un'opera d'arte di mille colori, quasi vivente, di una tale magnificenza e perfezione che io allora credetti ai miei occhi tanto poco quanto ora credo ai miei ricordi».

Il romanzo di Sebald è anche questa tessitura: un lavoro di *patch-work* che combina al suo interno tanti elementi eterogenei, che annoda diverse trame intermediali attraverso il filo di seta della memoria. E questa interconnessione non si produce nel segno della identità o affinità, ma semmai sulla scorta delle loro differenze o dis/affinità. Sono queste le coordinate dell'opera 'quasi vivente' di Sebald, secondo la lettura che ne offre Salvatore Tedesco nel suo studio dal titolo *Fuoco pallido. W.G. Sebald: l'arte della trasformazione*, prima perla della neonata collana «Gli anelli di Saturno» della casa editrice Meltemi. E il motivo della trasformazione, della metamorfosi – l'immagine del fuoco, attinta da Nabokov, rimanda anche a questo! –, della ricostruzione è il filo conduttore seguito dalle pagine di questo libro di Tedesco. In fondo per Sebald tutto rimanda a tutto, il presente al passato, ogni mossa del corpo a una mossa dell'anima. Di qui si comprende il ruolo del *bricoleur*, che assembla un'opera nel tempo, per il tempo e al contempo contro il tempo, visto che il prodotto confezionato serba in sé la distruzione che gli è prossima (p. 41). Non si può fare a meno di pensare alle note riflessioni di Walter Benjamin sullo sguardo dell'*Angelus Novus* di Klee, ma anche alle riflessioni sul narratore che non trasmette il puro 'in sé' dell'accaduto, ma cala il fatto lungo il solco della vita del relatore, e ritorna ad attingerlo da essa. Un'arte della trasformazione, quindi, ma anche un'estetica della resistenza (per dirla con Peter Weiss) in cui trasformarsi significa affrontare le vertigini che il cambiamento comporta. In questo contesto assume un significato particola-

re il *topos* del 'divenire animale'. All'unisono con Kafka – al quale ha dedicato, come noto, delle pagine molto intense – anche Sebald indaga il passaggio animale-macchina, che come quello dall'uomo alla macchina rivendica una sua fluidità. Ogni passaggio significa però la perdita della memoria degli stati ulteriori dell'esistenza. Il prezzo da pagare per il deragliamento dal proprio percorso sta proprio in questa dimenticanza (anch'essa di sapore kaffkiano). Se lo sguardo dell'animale è al centro del capitolo primo, alle immagini che richiamano le *Spuren der Zerstörung* è dedicato il secondo capitolo. In questa sezione Tedesco si sofferma sulle varie declinazioni e accezioni del vedere, presenti nell'opera sebaldiana, dall'accostamento tra occhi animali ed occhi umani in *Austerlitz* (il suo romanzo più inquietante), fino alle considerazioni che muovono a partire dall'opera pittorica di Jan Peter Tripp. Secondo Sebald, in quel cortocircuito tra realismo e creatività che i quadri trippiani presentano, l'occhio si increspa, perde terreno, e precipita in una sorta di vertigine. In termini simili a quelli usati da Merleau-Ponty, anche Sebald sottolinea il rovesciamento di prospettiva tra l'uomo e il mondo. Lo sguardo percepisce che le cose del mondo lo riguardano, che non è l'uomo a entrare nell'universo ma semmai l'universo a penetrare nell'uomo (devastandolo, aggiungerebbe Ingeborg Bachmann) (p. 81). Il punto è che – come nota giustamente Tedesco – l'esercizio dello sguardo di Sebald riconduce scienza naturale e letteratura a uno sfondo comune, o meglio alla «matrice comune della loro distinzione e relazione» (p. 87). Lungo questo crinale si congiungono conoscenza scientifica e immaginazione artistica. La natura è per Sebald (come fa dire al 'suo' Thomas Browne in *Die Ringe des Saturn*) composta in una scrittura cifrata, che al contempo richiede di essere letta (*nach* der Natur: secondo natura),

e rivela la sua alterità (*nach* der Natur nel senso di una natura *dopo* la natura). Per questo la rappresentazione estetica non può che darsi come una ricerca affine a quella dell'amante che segue le tracce dell'amata desiderandone la bellezza (p. 89). Come l'amata (e lo insegna Proust) è destinata a restare 'altra', così, nella visione di cui parla Sebald, convivono nitidezza della visione allegorica e consapevolezza dell'oscurità che avvolge ogni conoscenza. Per citare Sebald, è come guardare contemporaneamente in un cannocchiale rovesciato e in un microscopio. Questa polarità di trasparenza e opacità si riscontra anche nel famoso passaggio dell'*ekphrasis* del quadro *Lezione di anatomia* di Rembrandt (p. 92). È in gioco quella dialettica tra proprio ed estraneo propria del 'perturbante (*unheimlich*)' e che assume una dimensione particolarmente significativa in chi, come gli emigrati, ha lasciato o ha dovuto lasciare la terra natia (*Heimat*). Oltrepassare il confine del proprio, la soglia del conosciuto, incamminarsi nella *direzione opposta* – sono queste esperienze che rimandano alla morte. A partire da una riflessione sulle opere di Tripp, Sebald chiama in causa una costellazione di motivi che ruotano intorno al tema della fine, ma anche della sopravvivenza, del *Nachleben* di warburgiana memoria. È quel che accade con il quadro dal titolo *Déclaration de guerre*, dove l'immagine delle scarpe si autodenuncia in tutta la sua enigmaticità. La stessa rappresentazione enigmatica viene ripresa da Tripp in un'opera successiva, dal titolo *Déjavu, oder der Zwischenfall*. In questa nuova versione, la tela precedente aleggia sullo sfondo della parete, osservata da una donna che calza una sola scarpa, identica a quella rappresentata. A metterci sulla strada giusta per comprendere il segreto del quadro è lo sguardo diretto verso di noi di un cane da caccia, che tiene in bocca non quella scarpa, ma uno zoccolo

in qualche modo a noi familiare. Si tratta di uno zoccolo che attraversa i secoli e che dal margine del quadro dei *Coniugi Arnolfini* di Van Eyck (1434), anch'esso abitato da un cane che ci guarda, arriva fino a noi – (come non pensare in questo caso all'affinità con l'opera pittorica *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Giulio Paolini).

Lo sappiamo: l'opera di Sebald è attraversata da oggetti ritrovati, che – si potrebbe dire – alludono a un processo di continuo divenire, in cui l'inizio e la fine si scambiano la maschera. È così che l'arte della trasformazione – eletta da Salvatore Tedesco a sigla dell'opera di Sebald – si scandisce su 'minimi passaggi', da una poesia a un saggio, da un testo a una immagine, da uno sguardo all'altro, non per confermare quanto detto/letto/visto in precedenza, ma semmai per rimmetterlo sempre e di nuovo in questione.

Micaela Latini

Alberto Destro, *Saggi, scritti, interventi 1989-2015*, Aracne, Roma 2017, pp. 813, € 38

Nel mondo di dispositivi USB, cloud e giga suscita simpatia il ritorno a floppy da 5" e da 3.5", a DOS e a trascorsi personali con il glorioso M24 della Olivetti con cui Alberto Destro apre l'introduzione al suo libro – un volume miscelaneo che raccoglie saggi e conferenze in italiano e in tedesco depositati nell'«archivio informatico dell'autore» a partire dal 1989, testi già pubblicati in altra sede, qui tuttavia riproposti nella loro forma originaria, talvolta pertanto senza gli interventi di curatori ed editori o le modifiche apportate dall'autore in sede di correzione di bozze. Una prospettiva stimolante per seguire la produzione scientifica di Destro al di là degli studi monografici a tutti noi noti (primi fra

tutti *Le Duineser Elegien e la poesia di R.M. Rilke*, 1969 e *Invito alla lettura di Rilke*, 1979) e del suo lavoro alla *Historisch-kritische Gesamtausgabe* delle opere di Heine (1992), per gettare uno sguardo d'insieme al suo percorso critico, ma anche per entrare nella sua *Schreibwerkstatt*, osservare lo sviluppo del linguaggio nel corso degli anni, indagare un'evoluzione dovuta tanto all'esperienza individuale, quanto al cambiamento di convenzioni stilistiche e approcci avvenuto nel corso degli anni in seno alla critica letteraria.

I contributi si presentano suddivisi in sei parti, all'interno delle quali i testi sono presentati in ordine cronologico; le prime tre sezioni sono dedicate a Rilke, Heine e Goethe, che hanno rappresentato/rappresentano il fulcro degli studi di Destro; la quarta parte, anch'essa raggruppata per autori, contiene interventi che rivelano grande vivacità e molteplicità d'interessi, che vanno da saggi sul teatro di Lessing, sui romantici A.W. Schlegel e E.T.A. Hoffmann a riletture di Hesse, Hofmannsthal, Musil; la quinta parte mostra la costante dedizione di Destro al campo della didattica universitaria, che trova espressione in scritti che coniugano riflessioni di carattere teorico sulla scienza della letteratura a proposte estremamente concrete sull'insegnamento della letteratura o sulla pratica della lettura in lingua straniera. La sesta parte infine riunisce contributi inediti che rimarcano, ancora una volta, un forte interesse per gli autori con cui si apre il volume, offrendo inoltre spunti di discussione su problematiche linguistico-didattiche e storico-letterarie.

Il privilegio di aprire la disamina su Rilke spetta a un saggio sulle *Duineser Elegien (Silenzio e poesia nell'ultimo Rilke)*, le quali occupano un posto fondamentale sia nella riflessione poetologica dello scrittore praghese sia in quella critica di Destro. Il contributo in-

tende prima individuare i tratti elegiaci dei componimenti, quelli di compianto della condizione umana in un momento cruciale della storia, la «fase di esaurimento della cultura moderna borghese» (p. 17), soffermandosi da un lato sui motivi di alienazione, fugacità dell'esistenza, impossibilità dell'amore disinteressato e corsa al profitto, dall'altro su quelle figure che Rilke propone come 'alfieri' di positività in un tempo fortemente negativo – dalle amanti rinunciarie all'angelo che, privo di ogni condizionamento della realtà concreta, vive con massima intensità il puro sentimento. In un secondo momento i motivi di rinuncia e purezza del sentire delle singole figure vengono ricondotti alla tendenza della poesia dell'ultimo Rilke (dal 1924) all'utilizzo di strategie espressive che mirano all'astrazione, all'«autonomizzazione del dettaglio» (p. 21), alla ricerca dell'essenziale al di là del dato esperienziale e materiale.

Gli interventi successivi, avvalendosi di vari testi campione, percorrono tre strade principali: si incentrano sul complesso tematico del «Sagen» – ora in riferimento al carattere fondamentalmente monologico della comunicazione della prima parte dei *Sonette an Orpheus* (pp. 27-30), ora al 'puro dire' delle *Elegien* e della poesia tarda (pp. 39-45) –, sul ruolo di intellettuali contemporanei nella formazione poetica rilkeana, primi fra tutti Kassner (pp. 47-56), Nietzsche (pp. 63-72) e Kierkegaard (pp. 99-114 e 131-157), nonché sull'importanza della religione per Rilke, illustrata sia attraverso una breve, ma esaustiva e incisiva, analisi del Rilke lettore della mistica cristiana (pp. 115-117), sia tramite un'indagine sull'«uso poetico» del nome e della figura di Dio nell'opera rilkeana fino al 1900 circa e delineandone possibili sviluppi (pp. 73-84) – ambito di ricerca sfociato poi nella pubblicazione, nel 2003, della brillante e ben fondata monografia *Rilke. Il Dio oscuro di un giovane poeta*.

Nella ricchezza del materiale proposto colpisce infine un breve saggio del 2000 dedicato alle pagine pubblicate postume nel 1932 con il titolo *Von der Landschaft*, originariamente destinate alla monografia su Worpsswede, stesa nel 1902 e data alle stampe l'anno successivo. Destro fornisce uno stimolante collegamento, che varrebbe la pena approfondire ulteriormente, fra le riflessioni giovanili, sintetiche e cursorie, sul paesaggio, in cui si avvertono accenni precoci all'isolamento della natura e al «correlato rifiuto della prospettiva antropocentrica» (p. 59), e le considerazioni sulla «gedeutete Welt» nelle *Duineser Elegien* (in particolare nella prima).

Alcuni nuclei tematici che stanno alla base degli scritti su Rilke ritornano anche per Heine, l'autore cui è dedicata la seconda parte del volume. Mi riferisco specialmente a religione e religiosità, che Destro esamina in relazione al tardo Heine. Interessante è soprattutto la proposta di tre saggi al riguardo, uno del 1989 («*Ma questa è una risposta?*»). *Giobbe nella religiosità di Heine*, pp. 161-173) e due più tardi, del 2008 (*Erbe, ironische Brechung und Suche nach Harmonie in der religiösen Haltung von Heinrich Heine*, pp. 245-254) e del 2009 (*La religiosità di Heine – moderna?*, pp. 263-270), testi accomunati dalla tesi che «lo Heine religioso degli ultimi anni» assomigli «terribilmente allo Heine religioso degli anni mediani» (p. 163). L'assunto è dimostrato prima sulla base della Postfazione al *Romanzero*, di lettere di Heine degli anni successivi al 1848, quando la malattia porta il poeta a un confronto più serrato con il senso della sofferenza, nonché di testi poetici (ad es. *Laß die heil'gen Parabolen o Deutschland. Ein Wintermärchen*); poi lo sguardo è allargato ad approcci e giudizi della critica letteraria rispetto alla complessità della «storia religiosa» (p. 264) del poeta renano e alla questione della modernità del suo atteg-

giamento religioso, in particolare rispetto alla possibilità di concepire il fenomeno della fede religiosa come 'privato', di costruire un «mondo religioso personale» (p. 269).

Una posizione di rilievo assume il saggio «*Di qua e di là dal Reno*». *Heine sul Romanticismo* (pp. 175-185), del 1995, che si fa carico di riflettere su un tema che continua a destare interesse nella critica su Heine, quello delle sue prese di posizione nei confronti del Romanticismo, partendo sì dalle valutazioni dello scrittore in due 'classici' sull'argomento, *Die Romantische Schule* (1835) e *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834), quegli scritti che servono a Heine per contestare il profilo della letteratura tedesca diffuso in Francia dalla De Staël, ma aggiungendovi anche il giovanile saggio *Die Romantik* (1820), così da ripercorrere in maniera dettagliata il controverso legame fra Heine e il Romanticismo. Come in altri suoi interventi, anche qui Destro si affida a un'attenta analisi testuale, chiamando spesso in causa l'utilizzo linguistico-lessicale di singole espressioni determinanti per ridiscutere punti fino ad allora non sufficientemente presi in considerazione dalla critica. È ad esempio il caso dell'uso che Heine fa del termine 'plastico' nel suo saggio del 1820, intendendo l'aggettivo, con una caratterizzazione atemporale, come antonimo di vago, sfumato, impreciso. Grazie a tale valenza Heine arriva ad accostare, poco canonicamente, Goethe e A.W. Schlegel, il che apre una questione insufficientemente considerata nella critica heiniana (neppure l'edizione commentata di Briegleb ne fa menzione), quella della «sussunzione di Goethe tra i romantici» (p. 177) da parte del primo Heine. Nonostante lo scrittore riveda questa sua posizione in *Die Romantische Schule*, è importante tenerne conto sia per l'evoluzione del pensiero heiniano sia per una maggior precisazio-

ne della riscoperta goethiana (e in seguito anche heiniana) della letteratura popolare, soprattutto del *Lied*.

Lo stesso desiderio di inoltrarsi nei meandri di testi su cui esiste una sterminata bibliografia critica, ma su cui è utile continuare a ritornare, permea la terza parte del volume di Destro, quella dedicata a Goethe. A essere sottoposti a un'efficace e puntuale analisi sono innanzi tutto singole opere del 'dioscuro' di Weimar – *in primis* il *Faust*, discusso alla luce del problema cruciale della colpevolezza-salvezza tragica del *Tatenmensch*, protagonista di quello che Destro definisce il «colossale *Besserungsstück*» goethiano (p. 288), e dell'interrogativo sempre attuale del complicato rapporto che intercorre fra un testo e il suo autore. Segue un'indagine sui romanzi goethiani, dal *Werther* sino ai *Wanderjahre*, esaminati ora in relazione a elementi fondamentali per l'evoluzione del genere del romanzo (ad es. esigenza di realismo/veridicità della narrazione, ricostituzione dello sviluppo del protagonista – *Il romanzesco nei romanzi di Goethe*, pp. 315-334), ora a partire da sorprendenti e talvolta azzardati accostamenti, come quello fra *Die Wahlverwandtschaften* e *A rebours* di Huysmans (1884) intrapreso sulla scorta degli accenni fatti da Giuliano Baioni sulle affinità fra il romanzo goethiano del 1809 e il Decadentismo. Non è certamente l'indicazione delle (scarse) analogie fra i due romanzi a suscitare la curiosità di Destro, quanto le possibilità che il confronto apre di considerare il testo goethiano da una prospettiva rinnovata, «straniando una percezione ormai troppo familiare, motivi, figure e situazioni del troppo noto romanzo goethiano» (p. 346).

Innovativo e degno di nota è, sempre in questa parte dedicata a Goethe, il breve saggio *Modi della scrittura scientifica, modi della scrittura letteraria in Goethe* (pp. 379-386), che fornisce differenti

spunti per comprendere come, al di là del ruolo del poeta o di quello dello scienziato, per Goethe a emergere è sempre l'individuo. Lo dimostrano, a livello testuale, personaggi dell'opera goethiana quali Charlotte e Jarno, creati dalla penna di un autore che si è dedicato intensamente alla ricerca scientifica, i quali, di fronte a problemi riguardanti le scienze naturali, assumono posizioni di rifiuto – Charlotte «rifiuta l'esperimento chimico perché rifiuta l'idea stessa di separazione per il mondo umano» (p. 379); Jarno, pur dedito alla geologia, riconduce il sapere alla saggezza, dunque a una categoria 'morale', ed è convinto che solo l'unione di riflessione e azione (*Denken e Tun*) conduca sulla retta via. E ancora lo testimoniano affermazioni dello stesso Goethe, che sostiene di agire a partire da «eine tätige Skepsis», sottoponendo così la scienza a una valutazione soggettiva; infine lo conferma l'atteggiamento di «ritiro individuale» (p. 386) dell'uomo Goethe di fronte al caos storico: «Una dottrina fuorviante su un agire fuorviato regna nel mondo, e io non ho nulla di più pressante da fare che ove possibile accentuare ciò che mi appartiene e che mi è rimasto a distillare le mie caratteristiche, come fate Voi, degno amico, nel Vostro castello» (Goethe a Wilhelm von Humboldt, 17.3.1832).

Altrettanta sete di scoperta, accompagnata dall'aspirazione a comunicare la propria esperienza, connota l'attitudine di Destro nei saggi che introducono il suo contatto con la lingua e la letteratura straniera, scritti raccolti – insieme ad altri che frammentano l'unitarietà di tale parte, ma mostrano l'eterogeneità d'interesse dell'autore – nella quinta parte del volume. Si tratta di interventi meno conosciuti rispetto a quelli delle precedenti sezioni, che sollevano questioni spesso spinose, messe talvolta in secondo piano all'interno della germanistica: la posizione della comparatistica (letteraria) in seno agli studi umanistici, 'il mestie-

re dell'insegnamento', che Destro sempre intende come possibilità/offerta di 'Bildung' e non solo di 'Ausbildung', lo studio della letteratura come rispondente a un'esigenza antropologica (in quanto «educazione alla lettura di letteratura quale espressione di sentimenti», p. 691) e a una storico-culturale («quale testimonianza [...] di contesti», *ibid.*), il rapporto tra *Kulturwissenschaft* e *Literaturwissenschaft* dopo le riforme universitarie introdotte nel nuovo Millennio.

Il volume – quadro vivace di un'instancabile attività di ricerca – non si esaurisce certo nella trattazione qui offerta; numerose sono ancora le possibilità di integrazione, molti altri testi meriterebbero di essere colti nella loro singolarità. Ma questo lavoro – forse Alberto Destro approverebbe – ora che i testi hanno abbandonato il mondo dei floppy e raggiunto la pagina stampata, è lasciato alla lettura individuale e alle opportunità che essa offre di cercare corrispondenze e costruire nuove ipotesi.

Moira Paleari

Elena Stramaglia, *Il peso del mondo e la scrittura in frammenti. Poetica della percezione e della lingua in Das Gewicht der Welt di Peter Handke*, Peter Lang, Berlin et. al. 2018, pp. 188, € 55,95

Pubblicato nel 1977, *Das Gewicht der Welt* viene definito da Handke come una «trascrizione spontanea di percezioni prive di scopo». Si tratta della prima raccolta di annotazioni che l'autore propone al proprio editore e comprende una selezione di appunti presi tra novembre 1975 e marzo 1977. Il testo non ebbe grande successo di pubblico e anche dalla critica fu accolto con una certa freddezza. In realtà, come dimostra l'attenta analisi critica proposta da Elena Stramaglia, quest'opera occupa una posizione di rilievo nella produzione dell'autore e

offre spunti di riflessione utili alla comprensione dello sviluppo della sua poetica. La germanista dedica il primo capitolo del suo studio a una panoramica della produzione handkiana, illustrando la tradizionale distinzione dell'opera dell'autore in due fasi: quella degli esordi – caratterizzata dalla decostruzione del linguaggio e dell'influenza che la società ha su di esso – e quella successiva agli anni Settanta, quando il focus della ricerca poetica di Handke si sposta sui limiti e le possibilità della percezione. Di fatto è proprio questa netta distinzione che Stramaglia mette in discussione con la propria interpretazione di *Das Gewicht der Welt*: esso rappresenta secondo la studiosa un tentativo di sondare le possibilità che il soggetto ha di reagire alle esperienze sensibili attraverso il linguaggio. In quanto tale, può essere considerato uno strumento empirico di ricerca letteraria, un modo per portare avanti le riflessioni linguistiche degli esordi, andando oltre la critica alle gabbie interpretative insite nel linguaggio comune, verso una comprensione profonda del modo in cui sentire e dire, linguaggio e percezione si intrecciano. Nei successivi quattro capitoli Stramaglia illustra da diverse prospettive come Handke dia forma alle sue ricerche letterarie attraverso gli appunti di questo diario di lavoro.

Nel secondo capitolo, dedicato all'analisi dettagliata dell'opera, Stramaglia chiarisce subito che *Das Gewicht der Welt* non rappresenta un diario personale del vissuto dell'autore, il quale, al contrario, scompare progressivamente come soggetto degli enunciati, dando spazio al modo in cui il mondo esterno si offre alla sua percezione. Non solo: se inizialmente le annotazioni sono legate alla scrittura del romanzo *La donna mancina*, ben presto viene meno anche questo aspetto programmatico e Handke inizia a dare forma verbale a impressioni apparentemente prive di significato, a momenti di vita che si imprimono nei sensi, stimoli

di varia natura (dall'uditivo al visivo, ma anche artistico, letterario o politico) che vengono catturati, tradotti in parole, sottratti all'oblio. In generale, spiega Stramaglia, si potrebbe parlare di un esercizio di percezione che si lega strettamente a un esercizio del linguaggio e ne indaga le interconnessioni. Pur nella loro eterogeneità, le osservazioni sono tenute insieme dalla ripetizione del gesto di apertura sensoriale e linguistica verso il mondo esterno, che è poi il fulcro dell'intero progetto.

Nel terzo capitolo, la studiosa approfondisce la propria analisi soffermandosi su due questioni molto presenti nel dibattito sull'autore: quella del suo specifico modo di declinare la ricerca sul linguaggio tipica della letteratura austriaca e quella del suo modo di intendere l'*engagement* in letteratura. Si parte da un confronto con il celebre saggio di Adorno nel quale viene criticata aspramente la superficiale visione sartriana dell'impegno in letteratura e il diffuso e altrettanto superficiale entusiasmo per essa. Stramaglia evidenzia che si possono trovare ampie convergenze tra la posizione di Adorno e quella di Handke. Anche lo scrittore austriaco, infatti, esprime il proprio scetticismo sulla possibilità dell'arte di farsi portatrice di un cambiamento sociale con strumenti esterni a quelli dell'arte stessa, attraverso un'impostazione ideologica e dottrinarla. Al contrario, ricorda Stramaglia, Handke rivendica il valore del proprio approccio alla letteratura che è radicalmente soggettivo e si fonda sulla critica linguistica e metaletteraria, ossia su strumenti interni alla letteratura stessa. Solo in questo modo per Handke si può mettere realmente in discussione tutto ciò che nella società viene dato per acquisito e imm modificabile proprio in quanto parte integrante del linguaggio, ossia lo strumento attraverso il quale la realtà viene rappresentata e raccontata. Questa posizione, che è il

fondamento di tutta la prima produzione di Handke, acquisisce secondo Stramaglia maggiore complessità proprio attraverso il lavoro a *Das Gewicht der Welt*, che non va inteso, parafrasando una raccolta di saggi dell'autore, come una chiusura in una torre d'avorio. Al contrario, il *Journal* rappresenta un primo sistematico tentativo di costruire un rapporto con il mondo esterno su basi diverse, quelle date dalla libertà del linguaggio poetico. Questa ricerca sarebbe poi anche un modo per portare avanti lo studio delle possibilità del linguaggio che è sempre stato centrale nella letteratura austriaca. A questo scopo l'autrice propone un confronto – apparentemente scontato, in realtà molto utile – tra l'idea di linguaggio insita in *Das Gewicht der Welt* e quella espressa da Hofmannsthal nella *Lettera di Lord Chandos*. Se Hofmannsthal, spiega Stramaglia, dimostra di avere un approccio ontologico al linguaggio, fondato sull'assunto di una corrispondenza tra lingua e mondo persa dolorosamente con l'avvento della modernità, Handke ha un approccio pragmatico in cui l'ideale corrispondenza immediata tra linguaggio e realtà viene meno e le possibilità di connessione tra mondo sensibile e linguaggio vanno costantemente ricercate. In questo senso, sottolinea la germanista, le brevi annotazioni di cui si costituisce *Das Gewicht der Welt* rappresentano un ottimo esempio della possibilità di sottrarsi tanto al rischio di afasia paventato a inizio Novecento da Hofmannsthal, quanto a quello di restare imprigionati in una gabbia di significati prestabiliti imposti dall'uso e dalla società (cosa che Handke notoriamente imputa alla *Beschreibungsliteratur* del secondo dopoguerra tedesco, da lui molto criticata).

Nel quarto capitolo l'autrice si concentra sulle implicazioni letterarie del lavoro che Handke fa sulla lingua. La studiosa mette in luce come con *Das Gewicht der Welt* diventa ancor più mar-

cata la tendenza di Handke a considerare la letteratura come strumento di riscoperta di luoghi non ancora occupati dal senso. È questa appunto la sua risposta tanto al problema del nesso tra linguaggio e percezione quanto a quello tra linguaggio e società, che risultano essere due facce della stessa medaglia. L'apertura agli stimoli provenienti dal reale, in maniera immediata, non organizzata e non finalizzata a uno scopo che è alla base di *Das Gewicht der Welt* rappresenta la risposta di Handke a questi problemi linguistici. Nel tentativo di spiegare la complessità di questo processo, Stramaglia crea un ulteriore parallelo con il Novalis dei *Lebrlinge zu Sais*, dove il maestro, i cui sensi sono completamente aperti all'esperienza del mondo, sviluppa una capacità di percepire le intime connessioni tra i fenomeni. Come illustrato dall'autrice, pur non arrivando a coprire la distanza culturale che lo separa dal Romanticismo, Handke in effetti riprende alcuni aspetti essenziali di questo movimento culturale (la lentezza, il camminare e vagabondare, il rapporto con la natura) che diventano poi il tratto caratteristico delle opere successive a *Das Gewicht der Welt*. Del resto, nota Stramaglia, per Handke l'apertura empatica al mondo sensibile non può essere separata dall'esperienza linguistica: l'autore non crede nella possibilità di un approccio pre-linguistico, semmai in una ricerca sulle stratificazioni linguistiche che abbia come effetto anche una nuova percezione delle cose. Stramaglia sottolinea ancora che paradossalmente per Handke il presupposto di questo processo è la stanchezza, che abbassa il livello di razionalizzazione del reale e consente una scoperta più immediata del mondo sensibile (si pensi a tal proposito al *Versuch über die Müdigkeit*). Stramaglia mette in luce come quello della stanchezza sia un concetto che attraversa tutta l'opera di Handke successiva agli anni Ottanta,

concretizzandosi in forme diverse. Particolarmente interessante è secondo la germanista il concetto di sguardo epico. Infatti, spiega, è attraverso la narrazione che secondo Handke la realtà viene resa visibile. In qualche modo egli vi scopre l'intima connessione tra linguaggio e racconto implicita nel concetto stesso di mito e lo fa per creare nuovi miti che offrano possibilità percettive diverse da quelle consolidate anche attraverso i miti tradizionali che fanno parte del patrimonio culturale collettivo. *L'epischer Blick*, spiega Stramaglia, è dunque una forma di osservazione della realtà dall'esterno che esalta l'atto narrativo e creativo in sé e che si fonda appunto sulla lentezza, l'attenzione, l'apertura dei sensi. In questo, nota la studiosa, la prosa di Handke si avvicina alla tradizione poetica giapponese degli Haiku. Altro concetto che la germanista indica come fondamentale per la comprensione del lavoro di Handke alla fondazione di una nuova mitologia è quello di lunga durata, che si fonda sulla ripetizione e tiene insieme passato e presente. La lunga durata del mito, la sua lontananza dalla temporalità lineare tipica di un approccio razionale al reale, è inscindibile dalla ricerca di Handke su linguaggio e percezione. L'io dei diari tende sempre più alla ricerca di nuove forme condivise di approccio al mondo, lontane da quelle tradizionali e dominanti (entrambe caratterizzate da ripetizione e durata). Handke, infatti, riconosce la presenza di un sentire comune sia a livello superficiale sia a livello profondo e nel mezzo di questi due poli si colloca il soggetto che dovrebbe affermare la propria identità attraverso un nuovo sentire che consenta di estrapolare delle immagini dal flusso continuo della lunga durata. Tale flusso, infatti, comporta ciò che Handke definisce *Bildverlust*.

Nel quinto e ultimo capitolo, Stramaglia affronta le questioni sin qui esposte da una prospettiva ancora diversa, ossia

la specifica posizione di Handke nell'ambito culturale europeo. La confronta con la «Neue Subjektivität» tedesca (che pure aveva cercato di allontanarsi dall'approccio ideologico della fine degli anni Sessanta), sottolineando come in Handke non ci sia la stessa tendenza alla normalizzazione dello straniamento. La confronta con il *nouveau roman* francese e Robbe-Grillet, che Handke indica come uno dei suoi modelli per la capacità di trattare gli oggetti come segni di situazioni psichiche e del quale cerca di limitare la chiusura nel linguaggio attraverso una maggiore apertura al mondo. La confronta infine con la fenomenologia di Husserl e Merleau-Ponty di cui condivide la negazione delle interpretazioni già date e rispetto ai quali cerca però di mettere maggiormente in evidenza il valore delle sensazioni.

La disamina della poetica handkiana proposta da Stramaglia attraverso l'analisi del lavoro empirico svolto in *Das Gewicht der Welt* sul rapporto tra linguaggio e percezione può certamente essere considerata un contributo molto interessante agli studi sull'autore austriaco. Essa ha il pregio della chiarezza espositiva e della varietà di prospettive con le quali l'autrice ha cercato di rimarcare la complessità dell'opera di Handke, indagando la fitta trama che tiene insieme la sua eterogenea produzione.

Dora Rusciano

Alessandro Costazza, *Ladri di identità. Dalla falsa testimonianza alla testimonianza come finzione nella letteratura tedesca sulla Shoah*, Il quadrifoglio tedesco 38, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 364, € 28

Con *Ladri di identità* Alessandro Costazza presenta uno studio monografico importante, che merita di essere studiato

e di essere fatto conoscere. Lo merita per i molti argomenti di rilievo trattati (tra cui l'identità come costruzione narrativa, lo specifico statuto di verità della letteratura, il rapporto tra fatto storico e sua rappresentazione mentale e letteraria), per il campo di indagine prescelto (la testimonianza della Shoah nella letteratura tedesca), per il metodo di analisi adottato e condotto con finezza ermeneutica nonché con grande rigore. Se queste qualità sono sempre auspicabili in un lavoro scientifico, in questo caso esse si rivelano tanto più necessarie data la portata etica che sempre ha la maniera con cui i temi detti vengono affrontati e proposti alla riflessione generale. Costazza sonda, infatti, un campo di indagine notoriamente caratterizzato da un alto grado di complessità e di problematicità. Di esse egli rende sempre conto al lettore, accompagnandolo passo passo in un percorso di approfondimento tutt'altro che piano o privo di insidie. Basti pensare per esempio al sottotitolo del volume, nel quale la testimonianza viene accostata per due volte a termini che, di primo acchito, veicolano l'idea di non verità o comunque di uno scarto tra narrazione testimoniale e fatto storico. Per quanto riferito alla letteratura, l'accostamento può creare disagio almeno in chi conosce i tentativi revisionisti o negazionisti di usare i casi di falsa testimonianza o di finzializzazione dell'esperienza per gettare discredito sulla testimonianza della Shoah *tout court*. Grazie al titolo vero e proprio del volume (*Ladri di identità*), mutuato da Ruth Franklin, Costazza può però esplicitare senza tema di equivoco il focus del suo lavoro. Ben consapevole della delicatezza degli argomenti, egli affronta d'altronde la questione del negazionismo già alla seconda pagina della sua ricchissima introduzione e chiarisce come sottolineare e studiare il carattere finzionale (quindi costruito e relativo) della testimonianza sia un'operazione agli antipodi della

strategia negazionista basata «sull'assolutizzazione della testimonianza, che viene interpretata come verità assoluta, affinché il rinvenimento di una qualche incongruenza rispetto ad altre fonti permetta di mettere in dubbio non solo la singola testimonianza specifica, bensì tutte le testimonianze in generale» (p. 12). L'affermazione è di fondamentale importanza, tanto che lo studioso torna altre volte e da punti di vista diversi sulla questione. Non pare azzardato affermare che proprio la consapevolezza dell'importanza e della delicatezza dell'argomento origina un metodo di analisi che si caratterizza per la pazienza e la schiettezza con cui è condotto. Pur di non concedere niente a conclusioni affrettate e a semplificazioni, Costazza non disdegna di risultare a tratti didascalico né di dedicare molte pagine anche ad alcuni testi che in uno studio letterario classico, ligio all'idea di canone e di gerarchie di valore estetico, sarebbero con ogni probabilità trattati velocemente se non addirittura con sufficienza. Basterebbe anche solo sfogliare il volume qui recensito per capire che ciò sarebbe un errore. Tra i meriti del volume c'è infatti quello di non considerare la letteratura come realtà a sé stante, bensì di affrontare i diversi piani (letterario, storico, culturale) del discorso sulla testimonianza con la prospettiva specifica che compete loro al fine ultimo di tenerli insieme per fare luce su un capitolo letterario e storico-culturale fortemente rilevante. Studioso, tra le altre cose, del discorso sulla teodicea, degli intrecci tra letteratura e filosofia, del rapporto tra finzione letteraria e storia (e l'occasione è buona per ricordare il volume *Storia e romanzo in Alto Adige/Südtirol* (Edizioni Alphabeta Verlag, Merano 2017), da lui curato con Carlo Romeo e già recensito nell'«Osservatorio», Costazza mette le sue competenze a servizio di uno studio in cui sono valorizzati gli strumenti che l'analisi letteraria offre per avvicinarsi al

valore conoscitivo di un testo e al suo nucleo di verità (o di falsità), al di là sia del suo spessore letterario (comunque messo via via in luce), sia dell'idea della verità quale corrispondenza del testo con la realtà fattuale. Ne offre un esempio già il primo capitolo dedicato allo scandalo editoriale *Frantumi (Bruchstücke, 1995)* di Benjamin Wilkomirski, ritirato dal mercato nel 1999 dopo che nell'estate dell'anno precedente era stato accertato che l'autore (in realtà Bruno Grosjean, poi, dopo essere stato adottato, Bruno Dössekker) non era ebreo né era mai stato *Häftling*. Costazza riporta con dovizia di particolari la vicenda editoriale, la biografia di Dössekker/Wilkomirski, la dimensione performativa dei suoi interventi pubblici, il potenziale di identificazione empatica che il libro offriva e i motivi per cui all'autore poté essere accordata credibilità. Mosso dall'intenzione di riattivare il giudizio critico che *Frantumi* sabotava programmaticamente per agire sulle emozioni del lettore, Costazza non dà giudizi morali né si improvvisa psicologo; al contrario, propone un approccio ermeneutico al testo considerato «in qualità di costruzione letteraria» (p. 85). Analizza pertanto le strategie attuate da Wilkomirski per conferire allo scritto quel carattere di autenticità che sempre ci si aspetta da una testimonianza. Mettendo in luce il punto di vista, la composizione strutturale e argomentativa del testo, lo scarto tra le dichiarazioni autoriali in premessa e l'articolazione estetica della 'testimonianza', la rappresentazione dell'orrore e la «retorica della fattualità» (p. 119), Costazza fa emergere la specifica falsità di *Frantumi* come artefatto *kitsch*. Secondo l'interpretazione convincente proposta, Wilkomirski offre una falsa testimonianza non tanto perché non è la persona che dice di essere, bensì perché imita ciò che non è imitabile se non a costo di una falsificazione, ossia la testimonianza (impossibile) di quello

che l'autore del volume, con riferimento a Primo Levi, chiama il «testimone integrale», il «musulmano» dei campi di concentramento, che, annientato nella sua identità di soggetto, non può più rendere testimonianza. Poiché ogni narrazione necessita di un soggetto che la organizzi.

Se qui si esplicita questa importante conclusione, è perché essa, da sola, non spiega ancora il valore del contributo di Costazza sull'argomento. Ci si potrebbe infatti chiedere se valga davvero la pena dedicare molte pagine a *Frantumi*, comunque costruito su un inganno (consapevole o meno che fosse). In altri termini: se solo l'analisi letteraria avesse dato risultati diversi da quelli detti, se *Frantumi* non fosse un artefatto *kitch*, il testo non rientrerebbe comunque nella categoria del falso? Se si segue l'impostazione di Costazza, la risposta è negativa. Data la sua aderenza al dato di realtà storica (che fu poi il motivo principe che trasse in inganno specialisti dell'Olocausto), il testo sarebbe da considerarsi una finzione letteraria, ma non per questo un falso (pur restando un furto di identità). A tal proposito è bene specificare che a Costazza non interessa rivendicare la verità della poesia ponendola, sulla scia di una lunga tradizione che fa capo ad Aristotele, in un rapporto concorrenziale con quella della storiografia. Non gli interessa non solo perché in riferimento alla Shoah (e in assoluto) la questione del primato tra letteratura e storiografia sarebbe capziosa e inadeguata, bensì perché, in un serrato confronto critico con le teorie di autori diversi come per es. White, Ginzburg, de Certeau e Ricoeur, Costazza accorcia la differenza tra storiografia e letteratura, come anche quella tra testimonianza letteraria e non, considerandola una differenza di grado e non di sostanza. Con ciò pone l'accento su come anche la storiografia narrativizzi l'esperienza e su come il dato storico sia

accessibile e reso significativo solo grazie alla rappresentazione che ne facciamo e che si trasmette ad altri tramite l'organizzazione di un discorso. Coerentemente con questa concezione, ciò che assume portata conoscitiva è quindi l'analisi delle strategie narrative del discorso (storiografico, letterario e, nel caso specifico, testimoniale). Interloquendo inoltre con scrittori – anch'essi molto diversi tra loro – come Levi (cui è dedicato un intero sottocapitolo), Eli Wiesel, Ruth Klüger (spesso citata nel corso di tutto il volume), Javier Cercas e Jorge Semprún, con filosofi e studiosi di calibro come il già citato Ricoeur e Agamben, con esperti di Olocausto come James E. Young e Annette Wieviorka, sempre nell'introduzione Costazza riflette in modo articolato sul rapporto tra testimonianza e finzione a partire dal carattere costruttivo della memoria e dell'identità, dal rapporto tra eccezionalità del vissuto e la difficoltà del «rinvenimento di un'espressione linguistica adeguata» (p. 53), dalla spinta morale a testimoniare nonostante la difficoltà di farlo. Affronta anche l'era del testimone e la «americanizzazione dell'Olocausto» (Wieviorka), il «ricatto del testimone» (Cercas), il carattere di verità (o di falsità) che la letterarizzazione dell'esperienza può conferire alla testimonianza.

Questo ultimo aspetto costituisce il fulcro del secondo capitolo dedicato a *Il mio viaggio attraverso la notte* (*Mein Weg durch die Nacht*, manoscritto riscoperto nel 1999 e pubblicato in versione integrale nel 2002) di Jakob Littner e alla rielaborazione che Wolfgang Koeppen ne propose in *La tana di fango* (*Aufzeichnungen aus einem Erdloch*, 1948). Come già per *Frantumi* e nei capitoli successivi, nella prima parte Costazza opera da storico e ricostruisce fatti, tra cui la vicenda editoriale dei due testi, le reazioni alla scoperta che il tedesco Koeppen si era appropriato della testimonianza di

un deportato ebreo trasformandola in finzione, le critiche al finale di *La tana di fango* letto come un tentativo di assolvere i tedeschi dalla responsabilità morale in riferimento ai crimini nazisti. Nella seconda parte sono trattati i testi. Lo studio della costruzione formale della testimonianza di Littner e delle strategie narrative adottate dall'autore mostra l'importante contributo che l'analisi letteraria offre anche in relazione a un testo non primariamente inteso per essere fruito come letterario. Costazza fa comunque emergere come l'autore non fosse privo di ambizioni letterarie e come avesse operato in un'ottica edificante di teodicea e di metafisica religiosa. L'analisi particolareggiata del testo di Koeppen dischiude poi la logica complessiva delle modifiche apportate al testo di Littner. L'operazione ermeneutica compiuta dallo studioso garantisce infatti un accesso profondo al testo e alle sue contraddizioni, permettendogli di rilevare l'incoerenza del finale con il resto del testo e di leggerla (in senso diverso da quello consueto) come indice della volontà di Koeppen di mimare l'ottica di Littner senza però riuscire a farla propria. D'altro canto, se l'analisi letteraria permette di ricostruire la narrativizzazione dell'esperienza in Littner e la trasformazione della di lui testimonianza in finzione in Koeppen, la ricerca della causa ultima della logica narrativa richiede al letterato di indossare di nuovo la veste dello storico e di indagare l'extra-letterario: nel caso di Littner motivazioni autobiografiche, nel caso di entrambi gli autori il clima culturale di un momento storico determinato, nel quale in Germania si accettavano «le descrizioni di quanto gli ebrei avevano sofferto sotto il nazismo [...] solo a patto che queste descrizioni non contenessero alcun rancore e alcuna accusa contro di loro» (p. 157). È importante sottolineare come l'analisi letteraria conduca alla considerazione dell'extra-letterario, sen-

za esserne stata guidata. Ciò permette a Costazza di opporsi a letture moralistiche diffuse, stabilendo il grado di verità e di falsità dei testi a partire dal piano prettamente testuale.

I capitoli 3 e 4 sono dedicati alla testimonianza nella finzione romanzesca. Il primo romanzo analizzato (cap. 3) è *La tela* (*Die Leinwand*, 2010) di Benjamin Stein. Si tratta del romanzo più recente all'interno del corpus selezionato, e, forse non a caso, le teorie postmoderne della storia sembrano andargli a pennello. Come bene risulta anche dalle pagine di Costazza, Stein mette infatti in scena l'identità come costruzione, la fallibilità della memoria, l'impossibilità di fare propria una storia non vissuta, la falsità della testimonianza di chi invece si appropria (magari senza rendersene conto) di un'identità mai stata sua, le conseguenze di questa falsificazione quando essa travalica la sfera privata e intacca quella pubblica. Tenuto conto di ciò, non sembra un caso neppure il fatto che Costazza, sempre correttamente impegnato a mantenere una distanza critica dai testi considerati, segua per Stein un percorso parzialmente diverso rispetto a quello proposto per gli altri romanzi; se anch'egli esamina nel dettaglio la configurazione letteraria delle questioni dette, e ricostruisce per es. sia la lettura di Stein del caso Wilkomirski (sulla cui falsariga è costruita buona parte de *La tela*), sia come a modalità narrative diverse corrispondano istanze narratoriali e identità diverse, una parte dell'analisi si concentra sull'appartenenza del romanzo all'era di internet (viene per esempio studiato il rapporto tra il testo e il blog letterario di Stein) e sul ruolo dell'autore a partire anche dalla questione se *La tela* sia da considerarsi o meno un iperromanzo. La trattazione di questi aspetti sembra spostare l'attenzione su un piano diverso rispetto alla domanda fondamentale che guida lo studio. Ma forse non è così: proprio il 'ri-

torno dell'autore' evidenziato da Costazza fa infatti riflettere su un libro che, pur conservando una certa tensione narrativa e un finale doppiamente aperto, mostra tutte quelle strategie narrative che nella maggioranza degli altri testi si svelano solo grazie al lavoro ermeneutico dell'interprete. Senza che ciò venga esplicitato, l'analisi proposta costringe in fin dei conti a riflettere sul fatto che *La tela* è un romanzo nel quale la verità si rivela letteralmente costruita secondo l'idea che ne ha l'autore e che il romanzo sembra soprattutto comprovare.

Molto diverso, se non opposto, è il caso di *Il nazista e il barbiere* di Edgar Hilsenrath (*Der Nazi & der Friseur*, pubblicato in traduzione inglese nel 1971, poi nella versione originale tedesca nel 1977), nel quale tutto risulta camuffato, tanto che il romanzo rappresenta una sfida per l'interprete che non voglia cadere nella trappola dell'io narrante. Dopo l'analisi interpretativa di *Notte* (*Nacht*, scritto da Hilsenrath nel 1950, pubblicato in inglese nel 1954 e in versione originale nel 1984) e di come la decostruzione narrativa dell'identità possa apparire più realistica (più vera) della testimonianza costruita a posteriori, il volume si conclude con il nazista Max Schulze e con la lettura di *Il nazista e il barbiere* quale confessione rilasciata dal personaggio con intento assolutorio e fatta in modo da rendere impossibile distinguere il vero dal falso, quindi per mentire. Raccogliendo la sfida lanciata da Hilsenrath, Costazza propone una vera e propria decostruzione del romanzo, trattando la questione del genere picaresco, il grottesco surreale del personaggio, l'ironia autoriale, e riconoscendo che con la sua testimonianza Schulze, fintosi ebreo a guerra ultimata, mostra che «preferisce vivere con l'identità di un criminale nazista piuttosto che con una falsa identità o un'identità scissa o frantumata» (p. 346). Costazza non scrive un capitolo

conclusivo, ma la conclusione su Hilsenrath vale per l'intero volume: sottolineando come l'ermeneutica testuale possa rappresentare il modo di riconoscere «la verità dietro la finzione della falsa testimonianza» (p. 347), Costazza non parla solo del romanzo, ma rimanda implicitamente al suo testo dedicato ad affinare la sensibilità ermeneutica e gli strumenti di analisi. Con questo volume egli torna tra l'altro su testi su cui aveva già scritto singoli saggi. Nel farlo, amplia la riflessione, in parte anche rivede (ma forse sarebbe più corretto dire che supera) alcune conclusioni precedenti e offre un volume compatto che rivela come l'analisi letteraria, se persegue obiettivi conoscitivi, possa essere significativa ben oltre i confini della letteratura. Tanto più se, come in questo caso, è scritta in uno stile chiaro e sobrio che aiuta la focalizzazione di questioni importanti. Non da ultimo, con l'impostazione interlocutoria della sua ricerca, Costazza dà prova di grande disciplina, che poi altro non è che la continua messa in discussione di se stessi come parte integrante del discorso che si intende sviluppare.

Serena Grazzini

Steffen Klävers, *Decolonizing Auschwitz? Komparativ-postkoloniale Ansätze in der Holocaustforschung*, De Gruyter, Berlin 2019, pp. 250, € 79,95

Die sogenannten *postcolonial studies*, die nach dem *linguistic turn* in erster Linie die Diskussion innerhalb der Sozialwissenschaften, Geschichts- und Politikwissenschaft, den Kulturwissenschaften zunehmend beeinflusst haben, sind seit mindestens 2 Jahrzehnten auch aus den Literaturwissenschaften nicht mehr wegzudenken, und immerhin ist Edward Said, den man mit seinem Werk *Orientalism* (1978) fast als Gründervater des

Postkolonialismus bezeichnen könnte, Literaturtheoretiker. Gegenstand dieses Ansatzes sind die Dimensionen der Kolonialzeit und des Imperialismus der westlichen Welt sowohl in den Kontexten der Kolonisierten, also der durch Kolonisation geprägten Kulturen und Nationen, als auch in denen der ehemaligen Kolonialmächte. Der Ansatz fragt also nach einem möglichem Fortleben kolonialistischen Denkens und Handelns oder nach dem Grad des historischen Bewusstseins dort um die Verstrickung der eigenen Nation in Unterdrückung, Rassismus und Genozid. Die postkolonialen Studien arbeiten darauf hin, eine nivellierende Historisierung der kolonialen Verbrechen zu verhindern oder gar aufzuhalten.

So auffallend wie beunruhigend ist jedoch, wie gering ein solches Bewusstsein in deutschen Zusammenhängen ausgeprägt ist. Dass auch Deutschland eine gewaltbestimmte, imperialistische, kolonialistische Vergangenheit hat und in erster Reihe an Genoziden beteiligt war, scheint erst sehr langsam der kollektiven Verdrängung zu entkommen. Dagegen scheint, auf den ersten Blick, die 'Aufarbeitung' der Nazivergangenheit und der Shoah Deutschland zu einem Musterbeispiel kollektiven historischen Bewusstwerdens eigener Schuld gemacht zu haben, vorbildlich, wenn auch verspätet begonnen. Die Eröffnung des Holocaust-Mahnmals in Berlin 2005 schien dies zu bestätigen und sollte von deutscher Seite aus auch genauso verstanden werden. Dass viele deutsche Juden dem nicht zustimmen konnten und in dem Mahnmahl eher ein Denkmal für die deutsche 'Aufarbeitung' sehen mussten, einen Versuch, endlich den ersehnten Schlussstrich zu ziehen, Auschwitz also ein für allemal zu historisieren, erregte wenig Aufmerksamkeit. Wie problematisch und ideologisch das Wort Aufarbeitung ist, hat schon Ador-

no 1959 in einem weiterhin aktuellen Beitrag betont (Theodor W. Adorno, *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, in Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2: *Kulturkritik und Gesellschaft II: Eingriffe. Stichworte*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, S. 555-572). Vergangenheitsbewältigung, der bisweilen bevorzugte Begriff, ist nicht weniger problematisch, denn auch dieses Wort benennt einen Prozess, durch den beispielsweise Schuld definitiv als „erledigt“ überwunden werden soll. Da 'Deutschland' so sehr von der Leistung der eigenen 'Erinnerungskultur' überzeugt ist, so könnte der böse Verdacht lauten, hat es versucht, damit auch den eigenen Kolonialismus stillschweigend 'abzuwickeln'.

Eine so lange Vorrede, um ein eminent wichtiges Buch anzuzeigen, das endlich versucht, Holocaustforschung und postkoloniale Theorie in Bezug zueinander zu setzen und gravierende Irrtümer seitens der *postcolonial studies* zu benennen, rechtfertigt sich dadurch, dass dieses Buch aus deutscher Sicht ein Thema in Angriff nimmt, welches die doppelte deutsche Verstrickung immer mitzudenken hat – und weil auch viele deutsche postkoloniale Wissenschaftler (Aram Ziai zum Beispiel, Universität Kassel) von ihrem Ansatz aus die Shoah zu relativieren versuchen. Postkoloniale Studien äußern in auffällender Häufigkeit den Vorwurf, die westlichen Wissenschaften legten bei der Bewertung von Nationalsozialismus und Kolonialismus unterschiedliche Standards an, da aus «kolonialer Heuchelei» (S. 3, Aram Ziai zitierend) weiße, europäische Opfer von Gewalt anders beurteilt würden, als koloniale Opfer, die Shoah also über den kolonialen Rassismus und deren Genozide gestellt würde. Dabei sei Auschwitz keineswegs der Zivilisationsbruch gewesen, als welcher er begriffen würde. Der Kolonialismus nehme das alles vorweg, was später im NS-Staat auf

andere Weise ausgeführt wurde. Klävers minutiöse Arbeit unternimmt es, mit größtmöglicher wissenschaftlicher Sachlichkeit die Irrtümer hinter solchen Vorstellungen aufzudecken und zu erklären. Ob die Judenvernichtung als Singularität anzusehen ist, denn dieser Konsens scheint erreicht, wird von ihm sprachlich problematisiert, da Einzigartigkeit ja auch Unwiederholbarkeit bedeuten würde. Dass etwas wie die Shoah noch einmal geschehen könnte, hat aber schon Adorno in *Erziehung nach Auschwitz* (1966) durchaus für möglich gehalten und daraus die Schlussfolgerung gezogen, alles zu unternehmen, dass «Auschwitz nicht noch einmal sei», als neuen Imperativ. Singularität also in dem Sinne, dass bis dahin nichts Vergleichbares in der Menschheitsgeschichte geschehen war, und dies wird von postkolonialer Seite oft bestritten. Das hat zur Folge, dass beste kritische Absicht in der Auseinandersetzung mit den Nachwirkungen von Kolonialherrschaft durchaus antisemitische Ressentiments bedienen kann. Ausgangspunkt Klävers ist der weitgehend fehlende Austausch zwischen *postcolonial studies* und Antisemitismusforschung. Von Seiten der Holocaustforschung sei die Geschichte des Kolonialismus nur unzureichend berücksichtigt worden. Antisemitismus und Rassismus unterscheiden sich voneinander historisch und aktuell, doch die Verflochtenheit beider dürfe nicht außer Acht gelassen werden. In fünf Kapiteln untersucht Klävers die zentralen Theorien der Kolonialismusforschung und diskutiert die Leerstellen in der akademischen Debatte zu Genozid und Rassismus und fragt, was sie anfällig für antisemitische Ideologien machen könnte, wie etwa die Dämonisierung Israels. Ziel war es zu belegen, dass sich der Nationalsozialismus «fundamental von allen anderen bisherigen Ereignissen von staatlich [...] verübtem Massenmord

und Massengewalt» (S. 220) unterschieden hat, und dass Rassismus und Antisemitismus nicht das gleiche sind, Antisemitismus eben nicht auf eine Frage des Rassismus reduziert werden kann. Die Behauptung, die Shoah unterscheide sich nicht qualitativ und strukturell, sondern nur graduell von kolonialen Genoziden, ist falsch, da sie den «wahnhaften Willen der Nationalsozialisten, die erschte ausschließlich arische Welt von allem Jüdischen zu befreien» (S. 223) auf gefährliche Weise relativiere. Auf die gravierenden Unterschiede zwischen Rassismus und Antisemitismus zu verweisen, bedeutet andererseits nicht, auf welche Weise auch immer, die kolonialen Verbrechen relativieren zu wollen. Wollte rassistische Kolonialpolitik die vermeintlich inferioren Völker ausbeuten und mit Gewalt auf den ihnen zustehenden Platz verweisen, zielt der Antisemitismus auf totale Vernichtung. «'Der Jude' stört die eigene, arisch genannte Identität, die aber durch das rassistisch konstruierte Andere der inferioren Völker doch eher gefestigt wird. Im NS-Antisemitismus sollte jeder einzelne jüdische Mensch vernichtet werden, weil er als Teil einer [...] übermächtigen Gegenrasse betrachtet wurde. Im kolonialen Rassismus gibt es keine Entsprechung zu dieser Zuschreibung» (S. 224), zu diesen «kollektiven Wahnvorstellungen», wie sie Adorno im oben zitierten Essay genannt hat. Die Shoah ist im «Gegensatz zur kolonialen genozidalen Gewalt als bloße Vernichtung, jenseits von Krieg, Konflikt und Gegnerschaft zu sehen» (S. 179). Ein Kapitel in Klävers Analyse geht der zentralen Frage nach, in welchem Verhältnis Antisemitismus und Rassismus zu Aufklärung und Moderne stehen, ob sie gar Teil eines «gemeinsamen Narrativs» seien (S. 181). So wird die Moderne in postkolonialen Studien oft (keineswegs immer) als eurozentrisches Projekt mit hegemo-

nial-normativen Wertvorstellungen verstanden und abgelehnt, was sie aber in eine problematische Nähe zur antimodernen NS-Ideologie bringt, in der die Moderne ja als Ausdruck der jüdischen Weltverschwörung begriffen wurde. Das oder die Moderne war für sie 'jüdisch'. Klävers Darstellung ist wissenschaftlich fundiert und stets darum bemüht, polemische Töne oder Missverständnisse zu vermeiden, die angesichts des brisanten Gegenstands leicht entstehen können. Es ist ein Plädoyer für den wissenschaftlichen Dialog in einem Moment, in dem sich die Shoah von vielen Seiten her Bagatellisierungstendenzen ausgesetzt sieht. Zumindest im Wissenschaftsbetrieb sollte auch weiterhin für Antisemitismus, welcher Prägung auch immer, kein Platz sein.

Michael Dallapiazza

Gerhard Neumann, *Selbstversuch*, Rombach Verlag, Freiburg-Berlin-Wien 2018, pp. 385, € 58

Nel 1967, Gerhard Neumann, da alcuni mesi assistente presso l'Università di Friburgo dopo un lungo periodo di studio e di lavoro trascorso a Parigi, contribuì in modo determinante, attraverso il grande traduttore Elmar Tophoven, il cui ritratto nel libro è tra i momenti più intensi del volume (cfr. pp. 274-275), a fare invitare Paul Celan da parte della sua Università. Dell'incontro tra Celan e Martin Heidegger in quell'occasione, e in particolare della loro visita alla *Hütte* del filosofo a Todnauberg, Neumann fu l'unico testimone diretto; nella sua poesia dedicata a quell'incontro, Celan si riferì espressamente a Neumann, all'uomo, «der uns fährt», «der's mit anhört». Tre anni dopo, in occasione del terzo e ultimo soggiorno del poeta a Friburgo nella settimana di Pasqua dal 22 al 30

marzo 1970 – quindi circa venti giorni prima della sua tragica scomparsa a Parigi –, in seguito alla lettura del saggio, appena apparso, dedicato da Neumann alla *metafora assoluta* nella sua lirica, Celan decise improvvisamente e bruscamente di interrompere ogni rapporto con il giovane germanista, con il quale ancora in quei giorni – almeno secondo la testimonianza di Gerhart Baumann nelle sue *Erinnerungen an Paul Celan* (1986-1992) – aveva trattenuto rapporti amichevoli. Nel febbraio 2012, su suggerimento di Gabriele Brandstätter, Neumann – insieme alla Brandstätter, al collega Günther Schnitzler e all'editore Andreas Hodeige – ripeté il viaggio da Friburgo a Todnauberg, al fine di una *performative Erinnerungsarbeit*, di un *Re-enactment*: attraverso la ripetizione di un evento, ovvero di questo breve viaggio nello Schwarzwald, si sperava in tal modo di poter giungere a una conoscenza rinnovata e più attenta di un dato reale, considerato in tal modo come una costruzione molteplice, rispetto alla quale una semplice ricostruzione documentaria sarebbe risultata insufficiente (cfr. p. 309).

Per molti versi, il libro di Neumann nella sua totalità deve essere considerato come il risultato di un tale *Re-enactment*: egli non intendeva infatti ricostruire la sua personale autobiografia come una narrazione lineare di incontri, eventi, ricordi, ma raccogliere un insieme di testi frammentari per ricostruire taluni aspetti della propria storia, che aveva avuto a suo avviso il destino di incontrarsi con una storia diversa, quella di un poeta che egli aveva tentato di comprendere e analizzare. Un interprete, e ancor più il silenzioso spettatore di un incontro destinato a diventare *storia* come quello tra Celan e Heidegger, è in qualche modo sempre un *testimone*; ad avviso di Neumann, Celan concepiva tale forma di testimonianza sempre in stretta connessione con una *colpa*, la quale doveva essere riconosciu-

ta e ammessa. L'intento di Neumann con il suo libro era invece quello di esporre una propria personale concezione di testimonianza, così come egli era riuscito a rielaborarla nel ricordo di quel lontano incontro; tale concezione a suo avviso non avrebbe potuto realizzarsi se non attraverso il racconto della propria infanzia e delle crisi che l'avevano attraversata (cfr. pp. 306-307).

Per meglio comprendere questo *salto*, apparentemente paradossale, dall'indagine della poesia di Celan alla ricostruzione della propria infanzia, vissuta in una famiglia tedesca residente in Cecoslovacchia e costretta a lasciare la propria città, Brno, alla conclusione della seconda guerra mondiale per rifugiarsi prima in Turingia e poi nella Bassa Renania, risulta però opportuno ritornare al tema centrale del libro, ovvero alle modalità con le quali Neumann, dopo aver taciuto con grande sensibilità umana e intellettuale per circa cinquant'anni, aveva deciso di tornare a riflettere sul proprio incontro con Celan. È bene considerare che, sebbene apparsa postuma, questa autobiografia era stata portata a conclusione dal suo autore alcuni mesi prima della sua scomparsa, avvenuta nel dicembre 2017. Come si può dedurre da quanto fin qui detto, Neumann non tornò quindi a riflettere su Celan da filologo – per quanto considerasse il suo incontro con Wolfgang Frühwald e l'inizio del suo lavoro all'edizione critica di Kafka come il momento più autentico di inizio della sua attività di germanista (cfr. pp. 31-32) –, ma appunto attraverso un'ottica marcatamente soggettiva; in particolare stabilì un rapporto diretto e immediato tra la visita a Todnauberg del luglio 1967 e la rottura con il poeta nel marzo 1970, fino al punto di considerare – probabilmente sotto l'influsso del saggio *Le Mont de la mort* di Jean Bollack (1996, dal 2006 disponibile anche in traduzione tedesca), al quale egli più

volte fa ricorso nel libro – la poesia dedicata da Celan al suo incontro con Heidegger dell'inizio dell'agosto 1967 quasi come una prefigurazione di quanto poi avvenne nel marzo 1970. Gli stessi dati riportati da Neumann, e in particolare la sua lettera a Kiki e Elmar Tophoven del 28 agosto 1967 (cfr. pp. 317-319), insieme ad altre testimonianze – soprattutto a quelle già ricordate di Gerhart Baumann –, lasciano piuttosto perplessi su questa concatenazione stabilita tra il 1967 e il 1970; al di là delle difficoltà che intercorsero fin dal primo incontro tra il poeta e il filosofo e che caratterizzarono altresì la stessa visita alla *Hütte* di Todnauberg, il resto di quella memorabile giornata del luglio 1967, della quale Neumann era stato testimone privilegiato, trascorse quasi serenamente. A sera, dopo aver incontrato di nuovo Baumann e aver visitato la sua villa nello Schwarzwald, Celan fu nuovamente ospite nella casa di Gerhard e Brigitte Neumann, la quale per parte sua aveva contribuito all'organizzazione della *Lesung* del poeta e della quale nel libro viene riportata una significativa testimonianza (cfr. pp. 321-326); Neumann, sebbene non collocasse più temporalmente con esattezza quella serata, affermava di non aver mai osservato il poeta così disteso e concentrato, e realmente grato all'allora giovane germanista per quanto aveva fatto per il suo invito a Friburgo (cfr. pp. 314, 319-320). Celan in quell'occasione ricopiò di sua mano una sua poesia, scelta da Neumann, e gliela dedicò, così come successivamente gli inviò, sempre con dedica e subito dopo la sua pubblicazione, avvenuta in un'accuratissima edizione privata nel gennaio 1968, la seconda copia numerata di *Todnauberg*. Nello stesso tempo non si deve dimenticare come Celan, oltre a inviare al filosofo la prima copia della sua poesia, tornasse in seguito più volte a incontrare Heidegger anche nelle sue successive visite a Friburgo del 1968 e del

1970; egli quindi fu ben lungi dal considerare la visita alla *Hütte* e la poesia che ne era scaturita come un atto di rottura verso Heidegger e, più in generale, verso l'ambiente culturale di Friburgo. Esula da questa recensione una più attenta ricostruzione documentaria dei tre soggiorni di Celan a Friburgo, quale sarebbe possibile desumere attraverso un attento e paziente confronto tra lo stesso libro di Neumann, le testimonianze in esso riportate, e il libro prima ricordato di Gerhart Baumann; la pubblicazione nel 2016 del carteggio tra Celan e Baumann, curata da Arno Barnert, Chiara Caradonna e Anika Stello e ricordata dallo stesso Neumann (cfr. p. 277), potrebbe contribuire ad arricchire ulteriormente tale ricostruzione documentaria. Tale ricostruzione, alla quale indubbiamente contribuisce in modo rilevante questo stesso libro di Neumann, soprattutto con i suoi ricordi del viaggio da Friburgo a Todnauberg e della comune visita della *Hütte* da parte del poeta e del filosofo (cfr. pp. 311-312, 319), potrebbe mettere ancora più in evidenza la peculiare prospettiva seguita da Neumann in questo suo *Selbstversuch*. Prima di tornare a esso, un ulteriore elemento merita però di essere ricordato, che Neumann invece singolarmente decise di omettere: Heidegger scrisse, pur senza inviarlo al poeta, un *Vorwort zum Gedicht* Todnauberg, che Baumann ebbe modo di conoscere attraverso Hermann Heidegger solo nell'autunno 1989 e riportò nella seconda edizione del suo libro nel 1992, quella per altro utilizzata dallo stesso Neumann.

La prospettiva prescelta da Neumann nella ricostruzione del suo rapporto con Celan si articola in tre momenti principali: una teoria della metafora e delle trasformazioni in essa intervenute con la poetica di Celan, un'interpretazione della poesia *Todnauberg* e un approfondimento della concezione del *testimone* precedentemente già accennata. Per quan-

to riguarda il primo aspetto, Neumann intendeva riproporre essenzialmente la concezione della metafora già espressa nel suo saggio prima ricordato del 1970, sottolineando in particolare come fosse stato il risultato di una lettura erronea da parte di Celan l'interpretazione del saggio come di un confronto tra Celan e Mallarmé. Sulla scia di Hugo Friedrich, che era stato tra i suoi maestri a Friburgo e al quale nel libro è dedicato un ampio paragrafo (cfr. pp. 201-204), Neumann ribadiva anche in *Selbstversuch* la concezione della metafora come figura fondamentale della rappresentazione letteraria, sospesa tra realtà e immaginazione. Fino agli ultimi decenni del XIX secolo, allorché verità e realtà potevano ancora essere considerate come realtà stabili, la metafora continuò ad avviso di Neumann a conservare la sua funzione di esprimere oggetti altrimenti non definibili con esattezza; con Mallarmé si verificò invece una crisi profonda, contraddistinta da una progressiva perdita di valore del mondo esteriore e quindi dello smarrimento da parte della metafora del suo possibile referente. In tal senso, sempre ad avviso di Neumann, la metafora divenne *assoluta*, per quanto successivamente, appunto in *Selbstversuch*, giunse a ritenere inadeguata tale caratterizzazione; sempre a suo avviso, la poesia di Celan si era inserita in questa lunga tradizione, ma trasformandola profondamente nel momento in cui il referente veniva in essa ridotto a un punto vuoto. Pur non rinunciando al linguaggio, Celan aveva così, secondo Neumann, costruito la metafora come il *silenzio* della lingua (cfr. pp. 277-280).

Un altro aspetto appare fondamentale in questa interpretazione della poetologia di Celan, ovvero il rapporto tra la metafora e la dialettica di *Opfer* e *Täter*, sviluppatasi come conseguenza del nazionalsocialismo e dell'Olocausto. Il linguaggio metaforico di Celan riuscì così,

sempre ad avviso di Neumann, a riunire in sé al tempo stesso il *silenzio* e la *rivelazione*: per un verso la poesia portava alla luce quei delitti del passato che erano stati taciuti e costringeva così, attraverso il silenzio, non solo i *Täter*, ma anche i lettori e gli interpreti, a riconoscere la loro colpevolezza rispetto a tali delitti; per l'altro la poesia doveva proprio attraverso il silenzio riacquistare una propria forza espressiva e creativa per poter ritornare alla propria innocenza originaria. Nel riconsiderare la propria interpretazione della metafora dopo circa cinquant'anni, Neumann conferì grande rilievo alle idee esposte dallo psicologo Daniel N. Stern nel suo volume del 2004 *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life* (cfr. p. 281): da Stern Neumann riprese soprattutto l'idea di un *micro-drama* peculiare all'origine stessa del linguaggio; tale origine, secondo lo psicologo, era contraddistinta dalle due polarità della funzione mentale e della solitudine cosmica, e per questo la lingua restava sempre esposta al rischio di ricadere nel caos originario. Di conseguenza, il pericolo della violenza e della distruzione risultava connaturato all'essenza stessa del linguaggio; la poesia di Celan, secondo Neumann, forse più di ogni altra, era così riuscita a esprimere in modo esemplare questo microdramma peculiare al linguaggio proprio attraverso il rapporto strettissimo, che essa aveva instaurato tra la metafora e la dialettica di *Opfer* e *Täter*. La lirica di Celan, e in particolare *Todnauberg*, era quindi fondata essenzialmente, ad avviso di Neumann, sulla messa in scena di un *rituale*, che doveva indurre il *Täter*, attraverso il silenzio e il rifiuto del linguaggio serbato e ostentato dall'*Opfer*, a riconoscere la propria colpevolezza; proprio in questo rituale la funzione del *testimone*, e dell'interprete, acquisiva una forte rilevanza. Infatti, sempre seguendo alcune tesi formulate da Stern, a un momento di *risonanza* nel-

la comunicazione – non dimenticando che lo stesso silenzio poteva essere considerato come una forma di comunicazione – doveva secondo Neumann necessariamente seguire un momento di *silenzio*, che appunto un terzo, ovvero il testimone-interprete, era chiamato a constatare (cfr. pp. 282-283).

Sulla base di questa poetica della metafora, Neumann interpretava *Todnauberg* come fondata su una tensione insopprimibile fra uno *scenario naturale* – l'arnica all'inizio, la torbiera alla conclusione, il motivo più volte ripetuto dell'acqua – e uno *spazio culturale* – la *Hütte*, il libro degli ospiti, la testimonianza scritta lasciata in esso, l'automobile con i suoi tre passeggeri; tale tensione include in sé la possibilità di una umanizzazione. Lo spazio culturale, con il suo specifico linguaggio del cuore, si muove tra l'evocazione del passato – per quanto non espressamente esplicitata, la colpa per il passato nazionalsocialista grava su tutta la poesia e in qualche modo si riflette nella domanda su chi ha preceduto il poeta come ospite della *Hütte* – e l'attesa di un futuro – ovvero la speranza in un *kommendes Wort* del filosofo. In questa sospensione tra passato e futuro prendeva forma, ad avviso di Neumann, la dialettica prima ricordata di *Opfer* e *Täter* attraverso un doppio rituale, quello della speranza in una rottura del silenzio e quello dell'ammissione di una consapevolezza da parte di un filosofo scelto a rappresentante di tutto il popolo tedesco. Qualora questo doppio rituale giungesse ai risultati attesi, il linguaggio tornerebbe alla sua funzione di comunicazione e di comprensione e quindi, in tal modo, potrebbe compiersi una sua purificazione. Tale purificazione è, in qualche modo, l'attesa di una sintassi futura, in grado di poter unire tra loro i diversi frammenti linguistici di cui la poesia si compone, apparentemente senza legami reciproci ma nello stesso tempo

collocati in un ordine rigorosamente calcolato (cfr. pp. 290-294).

In qualche modo lo stesso rimando al testimone, a colui che guida e che ascolta, resta nella poesia un frammento accanto ad altri frammenti; nell'interpretazione di Neumann esso invece assumeva un'importanza decisiva, e non solo per l'evidente richiamo alla sua personale identità. Il testimone infatti doveva prendere atto del fallimento del doppio rituale provocato dal poeta, e quindi del fatto che l'intera poesia fosse costretta a restar priva della capacità di ristabilire una funzione comunicativa del linguaggio e continuasse a muoversi all'interno di un insuperabile silenzio. Ma forse il testimone non avrebbe dovuto soltanto fermarsi a questa semplice presa d'atto; egli avrebbe dovuto invece trovare le specifiche modalità per poter riferire ad altri del dialogo mancato tra poeta e filosofo. Secondo Neumann, Celan avrebbe quindi atteso dal testimone la capacità di tematizzare la colpa e le sue forme di riconoscimento: il testimone così avrebbe potuto trovare un suo proprio campo d'azione tra linguaggio e silenzio, tra *Opfer* e *Täter*, tra ebrei e tedeschi, in modo da poter restituire al linguaggio la capacità di mettere in comunicazione queste due opposte polarità, tra loro altrimenti incomunicabili (cfr. pp. 296-298).

Si sarebbe tentati di interpretare nel suo insieme questo *Selbstversuch* di Gerhard Neumann come il tentativo di un interprete – come si è già ricordato, il testimone è nello stesso tempo un interprete – di sfuggire ai compiti più specifici del proprio lavoro – con la sua capacità di ricreare attraverso il dialogo forme di comunicazione e di comprensione (cfr. p. 297) – per rifugiarsi nella ricostruzione della propria infanzia, non senza però aver prima raccolto tutte le proprie energie per poter rispondere alla sfida quasi impossibile lanciategli da un poeta, che, seppure in anni lontani, non aveva voluto riconoscere il suo lavoro di interprete.

Indubbiamente Neumann non concepì come fuga la rielaborazione nella memoria della propria infanzia, ma la praticò invece come possibilità di trovare un proprio personale itinerario rispetto alle vie prive di sbocco, di fronte alle quali Celan – come *Opfer* – avrebbe desiderato collocarlo. Ma al di là dell'affascinante ricostruzione dell'infanzia di un figlio cresciuto in una famiglia tedesca costretta improvvisamente alla fine del secondo conflitto mondiale a lasciare la Cecoslovacchia, questo *Selbstversuch* invita a riflettere sull'altissima eredità lasciata da un impareggiabile maestro dell'interpretazione, quale Neumann indubbiamente è stato. Egli, attraverso gli anni di formazione in una Friburgo piena di vitalità culturale, attraverso il lavoro filologico compiuto per l'edizione di Kafka e attraverso una costante riflessione teorica e metodologica sullo strutturalismo e il post-strutturalismo è infatti riuscito – con tutto il suo lavoro, ma anche in questo suo ultimo esperimento autobiografico – a rendere plausibile quell'idea di una *unbedingte Universität* sognata da Derrida, con gli audaci compiti in essa assegnati a una ricostruzione storica della *letteratura come istituzione* in continua trasformazione (cfr. pp. 34-36). Il compito di confrontarsi con quest'idea resta un campo aperto di sperimentazione per tutti noi.

Aldo Venturelli

Valentina Serra, *Robert Menasse. Intellettuale, scrittore e critico europeo*, Franco Angeli, Milano 2018, pp. 171, € 24

Robert Menasse rientra nella categoria di quegli intellettuali che, muovendo dall'esame del contesto nazionale di provenienza, esprimono analisi e valutazioni capaci di estendersi a una dimensione sopranazionale, e segnatamente europea, della realtà contemporanea. Una catego-

ria, quella dell'intellettuale europeo, alla quale sono oggi del pari ascrivibili autori quali Claudio Magris, Orhan Pamuk, Elfriede Jelinek, Svetlana Alexievitch, Herta Müller, non a caso tutti coinvolti nel recente manifesto lanciato dal filosofo Bernard-Henri Lévy nel gennaio 2019, in cui si invitavano i cittadini dell'Unione a sfruttare l'occasione delle prossime elezioni per il rinnovo dell'Europarlamento per difendere e rilanciare il processo di integrazione continentale rispetto agli attacchi distruttivi di un'ondata populista sempre più dirompente e minacciosa. Il saggio di Valentina Serra, ricercatrice di Letteratura tedesca presso l'Università di Cagliari, che all'opera di Menasse e più in generale al ruolo dell'intellettuale nella lotta contro le diverse declinazioni di fascismo in atto in Europa tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso (*Parigi 1935. Il dibattito sulla letteratura al 1° Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura*, Bulzoni 2005) aveva già dedicato studi e ricerche, fornisce un quadro dei diversi filoni e generi in cui si articola la produzione letteraria dello scrittore austriaco proprio a partire dal complesso rapporto tra sapere e impegno politico, in una prospettiva tanto nazionale quanto europea: un rapporto che, come il saggio dell'autrice ben evidenzia, innerva tutte le diverse categorie letterarie con le quali Menasse si è cimentato in oltre quattro decenni di attività.

Una tale poliedricità giustifica quindi la scelta di presentare l'opera dell'autore viennese scomposta per categorie letterarie, dividendo in primo luogo gli scritti di saggistica, a cui è dedicata la prima parte del volume, dalla produzione narrativa e teatrale, esaminata nella seconda parte. Questa suddivisione di massima, dichiarata dall'autrice fin dall'introduzione, mira tuttavia solamente a fornire le principali indicazioni orientative a chi si accosta per la prima volta all'opera di Menasse, dal momento che in tutti i sei

capitoli in cui è suddiviso il testo si incontrano continui rimandi reciproci tra i saggi, i romanzi e le opere teatrali, a riprova di come il messaggio critico di fondo resti comunque unitario e coerente, sebbene articolato nei diversi generi letterari in cui l'«intellettuale critico» (come lo definisce Serra al termine della sua introduzione) Menasse ha scelto negli anni di dare forma alle proprie riflessioni.

La ricerca si apre con un capitolo introduttivo dell'opera dello scrittore austriaco e ricognitivo dei principali temi affrontati nella sua produzione di saggistica: una difficoltà di (ri)pensare la funzione contemporanea dell'intellettuale, sulla quale secondo Menasse incombe una crisi talmente pervasiva da ridurne il tradizionale ruolo maieutico rispetto alla realtà fattuale in un mero compito descrittivo dei rapporti di forza esistenti, rispetto ai quali lo scrittore non ha più alcun potere interpretativo verso i suoi lettori. Una concessione della storia che non può più essere interpretata come univoco processo rettilineo e monodirezionale, esclusivamente orientato al futuro, poiché «ciò che è stato una volta può ripresentarsi ancora nel presente»; una riflessione sul tormentato momento storico che attraversa l'Unione Europea, bisognosa di una riflessione che ne rielabori natura e funzioni su basi nuove e diverse dalle fragili e precarie fondamenta attuali, minate da pulsioni nazionaliste sempre più aggressive pur nella loro evidente contraddittorietà.

Il secondo capitolo descrive la ricezione dell'opera letteraria di Menasse in patria e fuori: una produzione che non ha risparmiato critiche alle aporie di una nazione austriaca assai poco incline a riflettere sulle pagine più oscure della sua storia recente, e che ha in conseguenza attirato verso il suo autore quelle stesse accuse di *Nestbeschmutzer* che avevano colpito prima di lui i suoi connazionali autorevoli come Karl Kraus e Thomas

Bernhard. Critiche che non hanno tuttavia dissuaso Menasse dal continuare la sua opera di profonda e lucida introspezione nei confronti della situazione politica austriaca contemporanea, nella quale presenze controverse come quella di Jörg Haider non andrebbero semplicemente archiviate come occasionali 'incidenti di percorso', ma andrebbero interpretate come manifestazioni odierne di un fascismo 'altro' rispetto a quello di Hitler, e tuttavia capace di produrre nefandezze ideologiche al pari di quello passato.

Alle aporie di una concezione nazionalistica sempre più presente nella dimensione continentale europea, il terzo capitolo oppone la riflessione di Menasse sulla possibile 'utopia concreta' di una Repubblica europea. Prendendo le mosse dal *pamphlet Der Hessische Landbote*, scritto da Georg Büchner e Friedrich Ludwig Weidig nel 1834, nel suo *Der Europäische Landbote* (2012) Menasse affronta le critiche rivolte attualmente alla costruzione istituzionale europea e ne dimostra la sostanziale infondatezza. Le inefficienze del processo decisionale europeo non sarebbero determinate da fattori interni all'Unione, quali il deficit di democraticità delle sue istituzioni o l'autoreferenzialità degli euroburocrati di Bruxelles. Il problema, secondo Menasse, consisterebbe piuttosto nella volontà di conservare il nucleo della competenza decisionale dell'Unione nelle sole mani del Consiglio, espressione delle rivendicazioni degli Stati membri, relegando in secondo piano quegli organi capaci di esprimere in una certa misura un'effettiva dimensione europea di bisogni e interessi, che sono il Parlamento e la Commissione. Sarebbero dunque gli stessi Stati membri la causa dello stallo istituzionale europeo, a cui Menasse risponde proponendo di superare gli egoismi nazionali(stici) – ascritti soprattutto a quei Paesi tra i 28 più impegnati a

difendere la propria supremazia economica e politica all'interno dell'Unione –, abolendo il Consiglio e le sue inevitabili ingerenze, in favore di una rivalutazione del ruolo della Commissione e delle competenze tecniche dei funzionari europei. L'Europa dovrebbe così ricostruirsi su una reale dimensione postnazionale, basata sulle sole entità regionali, le uniche capaci di fornire ai cittadini europei una sfera identificativa e identitaria in grado di convivere con un processo di integrazione realmente europeo. La Repubblica Europea sarebbe dunque un'Europa delle regioni, in cui la *Heimat* è il fulcro sul quale costruire un modello istituzionale sopranazionale sulla base dell'esperienza federale svizzera assai più di quella statunitense.

Il volume affronta nella seconda parte la produzione più specificamente letteraria dell'intellettuale viennese, descritta nelle sue differenze e peculiarità attraverso i capitoli dal quattro al sei, il primo dei quali dedicato all'esame della trilogia romanzesca *Sinnliche Gewissheit* (1988), *Selige Zeiten, brüchige Welt* (1991) e *Schubumkehr* (1995): tre lavori in cui la studiosa illustra meticolosamente i richiami e i collegamenti ai tanti grandi della letteratura a cui Menasse si ispira, quali Thomas Mann, Heimito von Doderer, Fëdor Dostoevskij e Robert Musil, ma anche Adalbert Stifter e Marcel Proust. La trilogia affronta la crisi di valori tipica della modernità, per la quale lo scrittore non sembra poter trovare un rimedio e tanto meno una spiegazione, se non il dover amaramente riconoscere il fallimento del ruolo di spirito critico della società dell'intellettuale postmoderno, di cui già si è detto. L'involuzione dell'epoca corrente si spiega così con una concezione della storia che non è più in grado di garantire il progresso della società, perché non più capace di elaborare adeguatamente le vicende passate e comprenderne appieno la natura.

Il quinto capitolo, dedicato alla 'filosofia della storia', ripropone le critiche di Menasse a una concezione meramente lineare dell'evoluzione storica, che perdendo questa linearità si priva anche di qualsiasi funzione 'pedagogica' nei confronti dell'umanità. Limitarsi a ripetere 'mai più Auschwitz', quindi, non sarà sufficiente a impedire che aberrazioni del genere non si ripropongano nel presente o nel futuro, quand'anche con sembianze esteriori differenti. Qui la responsabilità è tutta dell'essere umano, che non sa più imparare dalla Storia non perché questa sia divenuta una cattiva maestra, ma perché gli uomini si limitano a imparare quel poco che possono dalle singole esperienze personali, acquisendo una concezione necessariamente soggettiva di fenomeni passati che si possono pertanto ripetere in altre forme nel presente.

Il sesto e ultimo capitolo presenta la produzione drammaturgica di Menasse, concentrandosi sulle opere teatrali *Das Paradies der Ungeliebten* e *Doktor Hoechst. Ein Faust-Spiel*: due lavori in cui i protagonisti, pur vivendo esperienze diverse, sono accomunati dal desiderio di raggiungere un obiettivo ambizioso e temerario, per il quale sono disposti a sacrificare tutto ciò che hanno conquistato nel corso dell'esistenza. Il testo si chiude con il richiamo al primo «romanzo europeo della capitale», quel corale *Die Hauptstadt* (2017) ambientato a Bruxelles e in particolare negli edifici delle istituzioni europee, testo di cui nel 2018 è stata pubblicata l'edizione italiana da Sellerio (*La Capitale*). La finzione romanzesca consente a Menasse di tornare sul tema della costruzione europea, che nel romanzo fa da sfondo al *plot* narrativo: un'Europa che l'autore identifica con la sua capitale, e a cui cerca di proporre rimedi e correttivi attraverso il racconto delle vicende dei personaggi della sua storia. Il richiamo ad Auschwitz, provocatoriamente proposta come futura ca-

pitale di un'Unione Europea che voglia finalmente imparare dalla propria Storia, è l'espedito con il quale Menasse tenta di rimediare alle 'amnesie' di un continente in crisi di identità, e quindi privo di prospettive per il futuro. Si tratta evidentemente di questioni cruciali per l'Europa che verrà, e il merito del saggio di Valentina Serra è quello di aver tentato di fornire risposte a queste domande attraverso lo studio dettagliato dell'opera di uno dei più rappresentativi intellettuali europei del nostro tempo.

Ute Weidenhiller

Gian Enrico Rusconi, *Dove va la Germania? La sfida della nuova destra populista*, Bologna, il Mulino 2019, pp. 155, € 15

Per quanto il libro sia stato scritto in vista delle elezioni per il Parlamento Europeo del 26 maggio 2019, esso merita un'attenta lettura e riflessione al di là della contingente situazione politica, nella quale è stata portata a termine la sua stesura; e questo non solo perché il libro mostra altresì una profonda consapevolezza delle conseguenze più generali, che le elezioni previste nel settembre e ottobre 2019 in Brandeburgo, Sassonia e Turingia potranno determinare sugli equilibri politici complessivi della Repubblica Federale di Germania. Nell'accostarsi a questo breve ma denso saggio è bene quindi considerare la stessa doppia valenza del titolo e del sottotitolo: attraverso il caso specifico di un'attenta indagine della nuova destra populista tedesca – e in particolare dell'affermarsi di *Alternative für Deutschland* e del suo ambiguo rapporto con le diverse articolazioni della cultura di destra –, esso vuole evidenziare quali nuovi caratteri potranno assumere «i termini della questione tedesca» (p. 150). Questa doppia valenza del libro

si arricchisce ulteriormente sia attraverso l'approfondimento storiografico di taluni aspetti della *sindrome di Weimar*, sia attraverso un'acuta delucidazione teorica di alcuni rilevanti fenomeni socio-culturali della Germania contemporanea.

Nella ricostruzione della genesi e dell'affermazione di *Alternative für Deutschland*, l'autore distingue tre fasi principali: quella della fondazione e della gestione di Bernd Lücke, nella quale prevale la critica economico-finanziaria alla strategia perseguita in Europa dal governo tedesco; quella avviata con la presidenza del partito di Frauke Petry, durante la quale divengono centrali i temi dell'immigrazione e quindi dell'identità e integrità del popolo tedesco; e infine quella attuale, dominata dalle figure di Alexander Gauland, Alice Weidel, Joerg Meuthen e Björn Höcke, contraddistinta dalla tesi di convivenza di un'ala conservatrice con un'ala più apertamente nazionalista, fortemente orientata verso un'ideologia del *Volk*, con la presenza di un'ulteriore corrente di centro alternativo (cfr. pp. 30-31). Queste tre fasi vengono ricostruite da Rusconi sulla base di un'ampia documentazione seguendo quattro principali nuclei di interesse: le caratteristiche principali dell'elettorato del partito, il peso del partito nei nuovi *Bundesländer*, la concezione dell'economia e quella della democrazia. Alla base dell'ideologia e del concreto comportamento politico dell'AfD, Rusconi individua con acume un ambiguo processo di *delegittimazione*, che per un verso riconosce formalmente il *Grundgesetz*, ma per l'altro ne mette in discussione taluni suoi presupposti fondamentali; un analogo processo di delegittimazione – ad avviso dell'autore – si può riscontrare nel caso dell'economia sociale di mercato e del liberalismo in genere. Il punto fondamentale – sempre per Rusconi – è che «non è più la cittadinanza di Stato (*Staatsbürgerschaft*) che coincide con

l'appartenenza al popolo – come vuole la Costituzione [...] – ma sono i criteri *völkisch* stabiliti dalla stessa AfD» (p. 14); tali criteri si richiamano a una singolare idea di *etnopluralismo*, che riconosce dignità alle singole etnie purché esse rimangano rigorosamente confinate nel loro spazio geografico di origine. Questa ostilità verso ogni forma di immigrazione e di mobilità delle persone si ritrova nelle stesse idee economiche dell'AfD, nelle quali uno sfrenato liberismo viene combinato con la cancellazione della *quarta libertà*, relativa appunto alla libertà di movimento delle persone; rimangono quindi a contraddistinguere quella, che all'autore appare una variante della *democrazia illiberale*, solo le tre libertà relative alle merci, ai servizi e al capitale (cfr. p. 35). Tale rifiuto della *quarta libertà* si rispecchia altresì nella stessa concezione dell'AfD in merito alla sfera dei diritti della persona e dell'etica privata e familiare, nella quale predomina una visione fortemente tradizionalista e chiusa della famiglia, con un'enfaticizzazione unilaterale delle radici cristiane della cultura europea, contraddistinta da un'esasperato antislamismo (cfr. pp. 12-13, 34).

Quest'analisi di *Alternative für Deutschland* si allarga a un'accurata indagine delle tendenze più significative dell'attuale cultura di destra in Germania, con uno sguardo sempre rivolto alle sue origini storiche. Rusconi dirige la sua attenzione a Karlheinz Weissmann e a Goetz Kubitschek e al loro rapporto con Armin Mohler e con la sua idea di una rivoluzione conservatrice. Weissmann si contraddistingue per la sua singolare distinzione tra *Politik* e *Metapolitik* (cfr. p. 21), che Kubitschek riprende liberamente nella sua sottolineatura dei presunti – e non transitori – valori di un *destino tedesco* dalle origini antiche ed estranee a ogni processo di democratizzazione della società tedesca (cfr. pp. 22-23). L'idea di Mohler di una rivoluzione conserva-

trice intesa come *movimento tedesco*, diverso – e in qualche modo non responsabile – della concreta realtà storica del nazionalsocialismo, sempre in lotta con le idee dell'illuminismo europeo e contrario a ogni penetrazione dell'elemento straniero (cfr. pp. 95-100), rappresenta per Kubitschek e Weissmann un punto di riferimento fondamentale per ridefinire in chiave attuale i rapporti tra una più generale ideologia conservatrice e le sue diverse manifestazioni politiche, come – oltre l'AfD – il movimento identitario o Pegida. In questo contesto appare particolarmente significativa la riutilizzazione in chiave immediatamente politica dell'idea di una *Germania segreta* (cfr. p. 23) e la deformazione della figura di Claus von Stauffenberg – e in genere dei cospiratori del 20 luglio – intesi come esempi di una superiore etica di un patriottismo militare, che non esitò a opporsi a una guida criminale dello Stato; ad avviso della nuova destra, contro quella che viene considerata come una politica fortemente antitedesca voluta dalle classi dirigenti della Repubblica Federale, quella forma di disobbedienza dovrebbe acquistare una nuova attualità (cfr. p. 43). Pur non rientrando in senso stretto tra gli ispiratori principali della nuova destra, Rusconi dedica inoltre giustamente molta attenzione alla *Finis Germania* – si noti bene, non *Germaniae*, proprio per accentuare ulteriormente la profezia catastrofica del libro (cfr. p. 55) – dello storico Rolf Peter Siebel, pubblicato postumo nel 2017 dalla casa editrice di Kubitschek, con la sua singolare visione di una colpa metafisica, che dal presunto *mito di Auschwitz* dovrebbe riversarsi in eterno sul popolo tedesco, in tal modo costretto a un destino non diverso da quello del popolo ebraico; Gustav Seibt, la cui valutazione è riportata da Rusconi, ha considerato il libro di Siebel come «l'ultima versione dell'antico *topos* antisemita della vendetta e della spietatezza ebraica», e in quan-

to tale non solo una provocazione, ma una vera e propria «turbativa del discorso pubblico» (p. 60).

Attraverso tali riferimenti storici è comprensibile come appaia necessario – ad avviso di Rusconi – riflettere con attenzione sui nuovi aspetti assunti dalla *sindrome di Weimar*; egli si sofferma in particolare sul ruolo degli *Jungkonservativen* e di Edgar J. Jung, destinato a rimanere vittima del nazionalsocialismo il 30 giugno 1934 nel corso della Notte dei lunghi coltelli; per quanto le sue idee fossero in parte riprese da Mohler, questi valutò però del tutto negativamente l'estremo tentativo di salvare la Repubblica di Weimar nella forma di un governo presidenziale. L'approfondimento della figura di Jung, non diversamente da quello del ruolo svolto da Carl Schmitt rispetto al tentativo di Repubblica presidenziale del generale Schleicher, e più in generale sia il tentativo di Schleicher che quello successivo del governo von Papen nei loro rapporti con Jung e con le idee della *rivoluzione conservatrice*, vengono considerati da Rusconi come contributi fondamentali a una migliore comprensione della stessa forma attuale della cultura di destra tedesca e della sua intrinseca difficoltà a un reale confronto con quanto si verificò in Germania «a livello politico-istituzionale tra il 1932 e il 1934» (p. 101).

Un aspetto di grande rilievo del libro di Rusconi consiste nel fatto che la sua indagine di *Alternative für Deutschland* e della cultura di destra contemporanea in Germania è contemporaneamente un'indagine delle diverse reazioni, che tali fenomeni politici e culturali hanno suscitato in altri settori della pubblicistica, della politica e in genere della società tedesca; proprio sotto questo aspetto, la ricerca sul populismo tedesco riesce ad ampliarsi in una lucida e appassionata interrogazione sui possibili nuovi termini della *questione tedesca*. Indubbiamente Rusconi concentra la sua analisi soprattutto

sulla possibile affermazione di un nuovo conservatorismo all'interno della CDU e sulle potenziali divergenze che potranno affiorare tra la politica seguita da Angela Merkel e quella, che solo ora inizia a delinearsi, di Annegret Kramp-Karrenbauer, dalla fine del 2018 nuova presidente del partito; ma nello stesso tempo, riportando scrupolosamente le diverse voci emerse nel dibattito pubblico tedesco attorno all'AfD e al populismo di destra, egli redige un acuto *inventario* dei principali problemi, che la società tedesca – ma è evidentemente lecito chiedersi se ciò possa riguardare solo la Repubblica Federale – si trova oggi ad affrontare. Emergono così i temi della «democrazia post-fattuale», contraddistinta da sempre più vistosi processi comunicativi deformati (cfr. p. 8), della «culturalizzazione della disuguaglianza», nella quale la differenza materiale perde di valore rispetto ai meccanismi identitari con i quali si misura un complessivo stile di vita (cfr. pp. 12, 76-78); si afferma l'esigenza di una profonda «redistribuzione democratica» – che non riguardi soltanto le differenze sociali, ma anche quelle tra settori produttivi trainanti e settori in difficoltà, tra paesi forti e paesi deboli in Europa e nel mondo, o quelle create dalle condizioni climatiche – come nuova dimensione contemporanea della questione sociale (cfr. pp. 80-81). Ritorna in primo piano il compito di definire con nuove prospettive il significato attuale di *Öffentlichkeit* e di *società civile*, in ferma contrapposizione alla dimensione spaziale *chiusa* sostenuta dalla cultura di destra contemporanea (cfr. pp. 83-84, 105-107). Particolare attenzione viene rivolta alle ragioni più profonde del successo dell'AfD nei *Länder* orientali, che non sono semplicemente riconducibili a differenze della struttura sociale con la Germania occidentale, ma hanno più lontane origini storico-culturali, ad esempio nel diverso approccio verso la democrazia e

l'eredità del nazionalsocialismo (cfr. pp. 129-132); in tal modo la *cultura divisa* della Germania contemporanea si configura come una forma in miniatura del più generale conflitto tra Est e Ovest in Europa.

Alcune parole del politologo Wolfgang Merkel, le cui idee l'autore riferisce con grande attenzione, permettono a nostro avviso di comprendere le ragioni per le quali il libro di Rusconi merita un'attenta riflessione non solo da parte di storici, politologi e pubblicisti, ma anche da parte di coloro che, con diverse competenze, si occupano di storia culturale, letteraria e linguistica tedesca: «La democrazia è in pericolo quando si rompono linguisticamente le dighe. È importante ponderare in modo responsabile le parole. Questo non vuol dire tacere i problemi ma definirli con chiarezza» (p. 110). Questa definizione chiara dei problemi, questo rigore della ricerca, senza i quali difficilmente potrà sorgere una nuova «voglia di futuro» (cfr. p. 132) in contrapposizione a ogni tentativo di deresponsabilizzazione, rappresenta a nostro avviso un merito fondamentale di questo libro, e per molti versi un monito e un richiamo per tutti noi e per il nostro paziente lavoro di ricerca.

Aldo Venturelli

Daniela Fargione – Carmen Concilio (a cura di), *Antroposcenari. Storie, paesaggi, ecologie*, il Mulino, Bologna 2018, pp. 285, € 24,00.

Il volume raccoglie gli atti del convegno *Antroposcenari. Storie, paesaggi, ecologie* che si è svolto nel maggio 2016, frutto della collaborazione dell'Environmental Humanities Research Group dell'Università di Torino, coordinato da Serenella Iovino, con vari dipartimenti dell'Ateneo piemontese. Il libro contiene

saggi di critica letteraria (irlandese e angloamericana, tedesca, russa) così come di teoria dell'ecologia letteraria, di ecofilosofia del cinema, di antropologia, geografia, storia, economia, tutti contributi che scandagliano, come scrive Iovino nella prefazione, «gli scenari dell'antropocene» (p. 9), ossia dell'attuale era geologica «in cui l'umano si rivela con tutta la sua forza d'impatto sui sistemi terrestri» (*ibidem*). Nel suo utilissimo intervento introduttivo Daniela Fargione ricorda che il governatore della Florida Rick Scott nel 2011, subito dopo il suo insediamento, bandisce l'espressione *climate change* da ogni comunicazione istituzionale, in linea con il negazionismo dei conservatori, sebbene proprio questa, ossia l'Anglosfera, sia la zona in cui si registri il numero più alto di studi che avvalorano la tesi del cambiamento climatico. Riferendosi ad articoli di giornali e a trasmissioni TV americane, Fargione delinea gli aspetti più rilevanti dell'attuale dibattito sul cambiamento climatico evidenziando connessioni significative tra mondo culturale ed ecologia. Tra le affermazioni più incisive sullo stretto legame tra letteratura ed ecologia, quella di George Monbiot in «The Guardian» del 9.8.2017: «gli ecologisti dovrebbero assoldare poeti, linguisti, amanti della natura per farsi aiutare a trovare parole più adatte per proteggere ciò che hanno a cuore» (p. 18).

Abbandonando la prospettiva settoriale che caratterizza tanta parte delle scienze umanistiche, le autrici e gli autori del volume coniugano proficuamente l'interesse ecocentrico con le conoscenze attinenti alla propria disciplina, adottando una metodologia che permette di conseguire risultati quanto mai degni di nota.

Prima di commentare sinteticamente i saggi del volume che risultano di maggior interesse per gli studiosi di letteratura, alcune osservazioni preliminari. Definito

in uno dei più diffusi manuali sul tema «the study of the relationship between literature and the physical environment» (Cheryll Glotfelty, *Introduction a The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, ed. by Cheryll Glotfelty – Harold Fromme, University of Georgia Press, London 1996, pp. XV-XXXVII, qui a p. XVIII), l'*Ecocriticism* (*Ökokritik*, ecocritica), il nucleo degli *Environmental Studies* in riferimento all'ambito letterario, è caratterizzato da «an earth-centred approach to literary studies» (*ibidem*) e costituisce uno dei più recenti sviluppi della critica letteraria oltreoceano; conseguentemente, le prime teorie e relative applicazioni si riferiscono alle culture di lingua inglese. L'*Ecocriticism* prende infatti le mosse da *Silent Spring* (1962) della statunitense Rachel Carson che, utilizzando la forma dell'idillio naturale tramutato dall'uso dei pesticidi in scenario catastrofico, evidenzia l'emergenza del problema ambientale dell'inquinamento. Va da sé che Carsson non ha la pretesa di risolvere il problema ma di farne comprendere la gravità, e infatti grazie al suo libro la delicata questione si impone all'attenzione dei politici e dei *media*. Nel corso dei decenni successivi, il problema ambientale gradualmente si affaccia anche nei testi letterari, prima nei paesi oltreoceano di lingua inglese, poi in Europa. Ma già nel Settecento e nell'Ottocento, come pure nell'antichità, vari scrittori si erano mostrati particolarmente attenti al rapporto tra uomo e ambiente, basti citare gli idilli di Teocrito, Esiodo, il sublime di Edmund Burke, la poesia della natura dei romantici inglesi (l'ode *To Autumn* di Keats è considerato il prototipo del testo inteso come ecosistema; cfr. Jonatan Bate, *The Ode 'To Autumn' as Ecosystem*, in *The Green Studies Reader. From romanticism to Ecocriticism*, ed. by Laurence Coupe, Routledge, London-New York 2000, pp. 256-261), *Walden* di Henri David Thoreau. In am-

bito germanofono i testi di Albrecht von Haller, Adalbert Stifter, Wilhelm Raabe (il suo *Pfisters Mühle* pone nel 1884 il problema dell'inquinamento delle acque), nel Novecento quelli di Günter Eich, Christa Wolf, Günter Kunert, Hansjörg Schneider, Volker Braun e moltissimi altri si prestano particolarmente a essere indagati dalla prospettiva dell'ecocritica. Ovviamente, come sostiene Axel Goodbody nell'introduzione a un volume da lui curato: «Ziel ökologisch engagierter Literatur ist es seltener, objektiv zu informieren, als die Leser durch Einbildungskraft und sprachliche Intensität zum Handeln zu ermächtigen und ihre Energien zu mobilisieren» (Axel Goodbody, *Literatur und Ökologie: Zur Einführung*, in *Literatur und Ökologie*, hrsg. v. A. G., Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998, pp. 11-40, qui p. 21). L'impegno sotteso ai contributi critici improntati all'*Ecocriticism* è opportunamente evidenziato da Goodbody: «Ökologisch orientierte Literaturkritik sucht einen Beitrag zur Überwindung der Kluft zwischen Natur und Kultur zu leisten, indem sie Prosa und Lyrik, aber auch Essayistik, Reisebeschreibungen und Autobiographik vor dem Hintergrund der sich ändernden natürlichen Umwelt kritisch beleuchtet» (*ivi*, p. 28).

Per tornare al volume qui in esame, i saggi, suddivisi in tre sezioni (*Discorsi e narrazioni*, *Ecologia culturale*, *Cibo e nutrizione*), combinano puntuali indagini formali con l'esplorazione di problemi a carattere storico-sociale nell'intento di evidenziare fragilità, pericoli e possibilità di sopravvivenza nell'Antropocene. Nel suo illuminante contributo *Letteratura ed ecologia culturale. Le sfide dell'Antropocene* Hubert Zapf, tra i massimi esperti del tema (cfr. *Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft*, hrsg. v. H. Z., Universitätsverlag, Heidelberg 2008; *Handbook of*

Ecocriticism and Cultural Ecology, hrsg. v. H. Z., De Gruyter, Berlin 2016), si propone di illustrare «alcuni dei principi essenziali dell'ecologia culturale della letteratura» (p. 101), precisando che intende quest'ultima come «il quadro epistemico per l'ecocritica, secondo cui la dimensione culturale è parte indispensabile dei contemporanei paesaggi ecologici conoscitivi» (*ibidem*). Dopo aver spiegato le peculiarità dell'Antropocene, Zapf afferma che, adottando una prospettiva interdisciplinare e transculturale, «la letteratura non è soltanto sede di scorsiva privilegiata per rappresentare e negoziare il rapporto cultura-natura, ma, nella sua trasposizione estetica dell'esperienza, agisce anche come forza ecologica nel complesso del sistema culturale» (p. 105). In proposito, Zapf cita noti autori e autrici della letteratura anglofona (William Shakespeare, Percy B. Shelley, Herman Melville, Walt Whitman, Kate Chopin, Virginia Woolf) che collocano al centro delle loro opere elementi come la terra, l'acqua, il fuoco, l'aria, per descrivere poi il modello triadico alla base della funzione della letteratura ecologica, modello che si basa su tre assunti. Il testo dovrà configurarsi come: 1. «*metadiscorso critico-culturale* [corsivo H. Z.]» (p. 111) volto a decostruire le ideologie imperanti; 2. «*contro-discorso dell'immaginazione* [corsivo H. Z.]» (*ibidem*) che attribuisce spessore e valore a ciò che è stato escluso dal contesto socioculturale; 3. «*interdiscorso reintegrativo* [corsivo H. Z.]» (p. 112) che si propone di reinserire in modo innovativo nel sistema culturale quel che era stato volutamente ignorato. Come esempi di testi improntati a tali tre principi, Zapf cita *Die Blechtrommel* di Grass e *Die Verwandlung* di Kafka, entrambi «forme post-traumatiche di narrazioni, in cui le tracce dell'indicibile, dell'impossibile e del non rappresentabile restano presenti in tutti i tentativi di ricostruire il passato e di re-immaginare

il futuro» (p. 113). Zapf descrive quindi dettagliatamente le caratteristiche del testo 'sostenibile', da intendere come risultato di «una concezione alternativa di creatività orientata alla sopravvivenza a lungo termine degli ecosistemi culturali e naturali in quanto realtà interdipendenti che permettono che la vita continui su questo pianeta» (p. 115).

Nei saggi del volume emergono in tutta chiarezza le posizioni e le metodologie illustrate da Zapf e che costituiscono il fondamento dell'ecologia letteraria. Nadia Caprioglio evidenzia la consapevolezza ecologica degli autori sovietici e post-sovietici indagando le modalità di rappresentazione letteraria dell'evacuazione forzata dalle zone destinate alla costruzione di grandi dighe fluviali, tema trattato in *Il villaggio sommerso* di Valentin Rasputin e in *Zona di allagamento* di Roman Senčín, testi di cui propone un lettura incentrata sui «moderni tropi eco-critici» (p. 125) di Eden scomparso, catastrofe ecologica, oppressione egemonica istituzionale e goticizzazione. In tal modo, la studiosa evidenzia come ogni interferenza del 'sistema' (politica, burocrazia) con il 'mondo della vita' metta in pericolo proprio quest'ultima

Irene de Angelis si sofferma sul poeta nordirlandese Derek Mahon, che ha sempre palesato nei suoi testi una profonda coscienza ecologica. È proprio questo «filo verde» (p. 149) che il saggio segue nella produzione dell'artista dal 1958 al 2008. L'esplorazione di alcune poesie dell'autore di Belfast è preceduta da un breve quadro di riferimento che fa comprendere che in Irlanda il connubio tra *Literaturwissenschaft* ed ecocritica si è affermato già da tempo. De Angelis ricorda in proposito la prima conferenza interdisciplinare *Ireland and Ecocriticism* tenutasi nel 2010 presso il Mary Immaculate College della Università di Limerick, seguita poi nel 2014 da un convegno analogo presso lo University College

di Cork nonché da una nutrita serie di iniziative e pubblicazioni sul tema. Dialogando idealmente con *Silent Spring* di Rachel Carson, che immagina un mondo privo del canto degli uccelli, vittime dei pesticidi, Mahon pone in essere nella sua lirica un santuario degli uccelli – come recita il titolo di una sua poesia – in cui i volatili si possono rifugiare per riprendere le forze e spostarsi in città, dove diffondere attraverso il canto il proprio grido di protesta. L'irlandese è particolarmente attento anche alla tematica dell'emigrazione, collegata ai problemi socio-ambientali dell'isola di smeraldo, e descrive i migranti – così come, più in generale i senzatetto, i profughi, ecc. – come i 'rifiutati' in stretta correlazione con i 'rifiuti', analogamente alla poesia di Pasolini, con cui Mahon mostra affinità. De Angelis esplora quindi la produzione più recente dell'artista, caratterizzata da temi come inquinamento, neoliberalismo, neocolonialismo, consumismo, trattati con ironia e non senza ambiguità, e ci ricorda che il poeta spesso «esorta i lettori a diffidare d'ogni facile interpretazione, che induca a ricondurre i suoi versi ad una sorta di romanticismo pastorale» (p. 163).

I rifiuti, nelle sue varie accezioni, sono anche al centro del saggio di Silvia Ulrich *Riciclare Kafka*. A partire dall'aforsma n. 73, in cui compaiono i verbi *essen* e *fressen*, azione quest'ultima che si compie non sopra al tavolo ma sotto, dove c'è materiale di scarto, la studiosa analizza criticamente la riflessione di Kafka sul cibo, aspetto ricorrente di molti testi del praghese. Kafka non attribuisce negatività ai rifiuti, né esprime un giudizio morale in merito al soggetto che non sta a tavola (esemplare in tal senso Gregor Samsa in *Die Verwandlung*). Esaminando vari testi, tra i quali *Nachforschungen eines Hundes* e *Brief an den Vater*, Ulrich evidenzia il ruolo del digiuno nel praghese, osservando che «[s]ia per il Kafka

uomo che per lo scrittore, la rinuncia volontaria al nutrimento è il tentativo disperato di interrompere un circolo vizioso: quello di ricevere cibo anziché risposte [...] alimenti anziché verità, cura del corpo a scapito dello spirito, significa rifiutare il *Gericht*, il cibo, l'altra faccia del tribunale, del giudizio e della punizione» (p. 218). Il cibo rappresenta la vita, quella vita che allontana dal lavoro intellettuale, dallo spirito. Con la sua attività creativa, Kafka realizza un singolare processo inverso a quello dell'Eucaristia; se quest'ultima trasforma la parola di Cristo in cibo, Kafka tenta «di transubstanziano cibo e animalità in parola, ossia in scrittura» (p. 222). Il saggio si conclude con la constatazione che anche l'attività di Brod in qualità di curatore delle opere dell'amico può essere ricondotta al concetto del 'riciclo', come pure la tendenza della critica di oggi a rivalutare quel che lo stesso autore aveva eliminato dai propri scritti.

Il nutrimento è anche il nucleo su cui ruota il saggio di Carmen Concilio che, esaminando l'opera di alcune scrittrici diasporiche, si sofferma «sull'oggetto frigorifero quale icona dell'antroposcenario dei consumi nelle culture occidentali» (p. 227). In *Digimare divorare* dell'indiana Anita Desai lo shopping compulsivo di cibo da parte di Mrs Patton, bostoniana, è osservato dalla prospettiva del giovane studente indiano Ahron – ospite presso la famiglia americana –, stupito dell'adorazione che la signora americana mostra per il frigo, visto come un vero e proprio 'forziere', come Concilio evidenzia a partire da una ricognizione stilistico-lessicale. Ahron è l'unico a rendersi conto che Melanie, la figlia della signora Patton, come reazione al comportamento materno è diventata bulimica, come se avesse 'inglobato' in sé il frigo. Sulla base di opportuni rimandi filosofici, Concilio osserva che «[i]l frigo è sia inanimato che animato.

Dimostra la sua corpo-reità, una corpo-realtà quasi umana e antropomorfa. Infatti, esso finisce per somigliare alla brocca che Martin Heidegger iconizza quale oggetto-modello della sua *Thing-Theory*, in quanto caratterizzata da un vuoto che contiene» (p. 232). Circa quindici anni dopo, la scrittrice dello Zimbabwe NoViolet Bulawayo traccia della società occidentale un analogo quadro, proponendo il frigo pieno di cibo come «sinceddoche della società consumistica capitalistica» (p. 239). Più drammatica la narrazione del Nobel sudafricano John Maxwell Coetzee nel secondo volume dell'autobiografia, in cui l'incapacità del protagonista di nutrirsi nel contesto britannico, che percepisce come ostile, non è che l'estrinsecazione del persistente senso di estraneità. E ancora, il rapporto con il cibo è al centro del saggio scritto a quattro mani da Daniela Finocchi e Paola Marchi, che esplorano in primo luogo «il valore fortemente rappresentativo, simbolico» (p. 197) del nutrimento negli scritti emersi dal Concorso Nazionale Lingua madre, sorto nel 2005 a Torino e aperto alle donne straniere residenti in Italia. Nei racconti delle migranti cibo e lingua appaiono strettamente connessi in quanto sono portatori di identità e vissuti personali. Le due autrici concludono affermando la necessità di un rinnovamento nel racconto del fenomeno migratorio al fine di pervenire a una modalità narrativa che rappresenti «la pluralità delle esistenze e che sia quindi inclusiva di tutti/e» (p. 205).

Leonardo Nolé si concentra sulla raccolta di William Faulkner *Go down, Moses* (1942) di cui evidenzia lo stretto legame tra l'uomo e la terra, vera protagonista dei racconti, e il fatto che ogni stravolgimento del contesto naturale inevitabilmente implichi un cambiamento negativo per l'uomo. Indagando la struttura narrativa e stilistica del libro, Nolé

rileva che la cronaca deliberatamente frammentaria e confusa – in sostanza la raccolta si configura come un'opera 'aperta' – che richiede l'intervento ordinatore del lettore non è altro che la «prova della fiducia che l'autore accorda alla parola scritta, che diventa un dialogo, uno scambio, un'infinita possibilità di discussione e di speranza» (p. 173).

Alberto Baracco propone un contributo incentrato sulla filosofia filmica (*Film as Philosophy, FaP*), prospettiva di ricerca che rivolge l'attenzione «alla capacità che il cinema possiede di dare espressione, con il suo specifico linguaggio, a una propria forma di filosofia» (p. 135) che nel presente articolo assume il carattere di ecofilosofia. Lo studioso confronta tra loro tre recenti film italiani: *Le meraviglie* (2014) di Alice Rohrwacher, *Un giorno devi andare* (2013) di Giorgio Diritti e *Le quattro volte* (2010) di Michelangelo Frammartino, ognuno dei quali rappresenta «un pensiero filosofico che riflette sul rapporto tra soggettività individuale e natura» (146). Sia che l'esito del film sia la sospensione tra la contemplazione della natura e il desiderio di evasione (Rohrwacher), sia che l'epilogo sia all'insegna dell'isolamento come possibilità di esistenza (Diritti), sia che il film si concluda con l'onnipresenza della natura in ogni suo aspetto (Frammartino), in tutti e tre i casi la geografia degli spazi sorregge «un'ecologia sociale non antropocentrica in cui l'uomo abbandona il ruolo di protagonista per ricollocarsi in consonanza con gli altri esseri, all'interno di una concezione panteistica e ciclica dell'esistenza» (p. 144).

Oltre agli articoli qui commentati, i contributi di Massimo Scalia, Maria Margherita Mattioda, Stefano Struffolino, Antonella Tarpino, Patricia Kottelat, Paola Della Valle, Emiliano Guaraldo esplorano da varie prospettive, all'interno delle *Environmental Humanities*, i diversi aspetti dell'antropocene contempo-

aneo, pervenendo a risultati di notevole interesse sia per gli studiosi delle *Geisteswissenschaften* che, più in generale, in riferimento alle delicate problematiche ambientali e socioeconomiche che sottopongono all'attenzione del lettore. Il volume si conclude con una postfazione di Luca Mercalli, scritto che si configura come vero e proprio auspicio: nonostante la grave situazione in cui il pianeta versa, l'«uscita di emergenza» è ancora aperta ed è rappresentata, sostanzialmente, dal rigoroso rispetto dell'accordo di Parigi e dall'abbandono dell'idea antropocentrica della crescita infinita.

I temi trattati sono tutti di estrema attualità – mentre il presente contributo va in stampa, in varie città del mondo sfilano i cortei organizzati per la settimana di manifestazioni sul clima indetta da *Fridays for the Future* – e inducono ad auspicare che la germanistica si arricchisca di contributi improntati all'*Ecocriticism* che, per varie ragioni socioculturali, è sicuramente nelle corde della tradizione letteraria tedesca. Basti citare, per riportare forse l'esempio più significativo – vera pietra miliare nei manuali internazionali di *Ecocriticism* –, allo scritto schilleriano *Über naive und sentimentalische Dichtung*, per Greg Garrard «a prototype of ecocritical theory» (Id., *Ecocriticism*, Routledge, London-New York 2012, p. 49). In questo testo filosofico viene infatti delineata, afferma Garrard, quella che è la contrapposizione centrale della moderna ecologia letteraria: «When Schiller claims that poets 'will either *be* nature, or they will *seek* lost nature', he shows how deeply ecocritical concepts remain indebted to Romanticism: the state of the naive poet might be redefined as biocentric, whilst the anxieties that might attend anthropocentrism could be seen as distinctively sentimental yearnings» (*ibidem*).

Anna Fattori

Linguistica e didattica della lingua

Manuela Caterina – Federica Ricci Garotti (hrsg. v.), *Brücken schlagen zwischen Sprachwissenschaft und Daf-Didaktik*, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2017, S. 345, € 66,04.

Im Handbuch *Brücken schlagen zwischen Sprachwissenschaft und Daf-Didaktik* liegt der Fokus auf dem aktuellsten Ist-Stand von Sprachwissenschaft und Sprachdidaktik aus der Perspektive von italienischen Deutschlinguisten und -linguistinnen.

Die Verfasserinnen bieten in diesem Werk einen ausführlichen Einblick in die Verbindung von Theorie und Praxis unter Einbeziehung textlinguistischer, intersprachlicher und funktional-pragmatisch orientierter Studien.

Im Kontext der am 17.-18. April 2015 an der Universität Trento stattgefundenen Tagung *Brücken schlagen zwischen Sprachwissenschaft und Daf-Didaktik* wird von den Verfasserinnen eine funktionsorientierte, interdisziplinäre Konvergenz eingeschlossen, die Sprache zugleich als implizites wie explizites Lehren und Lernen als Forschungsgegenstand hat.

Insofern umreißt der Band die Paradigmen aktueller Forschungsergebnisse, die eine Reihe von Publikationen hervorgebracht haben. Das Ergebnis der Begriffserweiterung lautet: «Sprachdidaktik ist kein Aschenputtel und Sprachwissenschaft keine aristokratische Stiefmutter mehr».

Im ersten Teil (*Deutsch als Fremdsprache*, S. 27-130) werden methodologische Fragestellungen untersucht, mit der Zielsetzung, ein besonderes Augenmerk auf den italienischen Kontext im schulischen und universitären Bereich aufzuzeigen.

Dabei werden verschiedene Ansätze in deren kommunikativen Funktion ge-

liefert, um zu erläutern, wie beispielsweise interkulturelle Kompetenz und die Kompetenz der Sprachmittlung im Zuge der kommunikativen Wende in der Sprachdidaktik an Bedeutung gewonnen haben und über bestimmte Aspekte der Wahrnehmbarkeit aufgefasst werden.

Das breite Spektrum an Gemeinsamkeiten und Unterschieden der Kommunikationsprozesse am Beispiel italienischer Klassenzimmer wird auch im Sinne einer kulturkontrastiven multimodalen und interkulturellen Diskursanalyse durchgeführt und nicht zuletzt ausgehend von einer Gestaltung von Kommunikaten auf Deutsch auch als dritte Sprache für bilinguale lernende thematisiert.

Im zweiten Teil des Handbuchs (*Mehrsprachigkeit*, S. 133-208) wird auf eine synchronische und diachronische Perspektive der Sprachkompetenz und Kommunikation verwiesen, am Beispiel einer CLIL-Einheit im Rahmen eines MA-Kurses in Kommunikation. Hans Drumbl plädiert für *sustained deep learning* auf Makro- und Microebene, bei dem Lernende an das Textverstehen durch eine intensive Auseinandersetzung mit Inhalten, Weltwissen und Kontexten herangeführt werden.

Die weiteren Beiträge dieses Teiles fokussieren den institutionellen und gesellschaftlichen Kontext, in dem CLIL- und Fremdsprachenunterricht im Mittelpunkt der Mehrsprachigkeitsförderung stehen. Die Ausbildung von CLIL-Lehrkräften für die Höheren Technischen Schulen wird im Beitrag von Lechner erläutert. Das breite Spektrum an Gemeinsamkeiten und Unterschieden der CLIL-Kommunikationsprozesse wird auch im Sinne einer kulturkontrastiven Analyse am Beispiel der Freien Universität Bozen von Renata Zanin durchgeführt, ausgehend von einem Lernkonzept mit Italienisch, Deutsch, Ladinisch und Englisch als Wissenschaftssprachen. Dieter Wolff schließt mit Überlegungen

zu den sogenannten internen und externen *stakeholders* von CLIL-Zweigen diesen zweiten Teil ab.

Dem dritten Teil (*Vermittlung einzelner sprachlicher Phänomene*, S. 212-345) liegt die Überlegung zugrunde, dass die Kausalität im Gegenwartsdeutsch von einer engen Korrelation zwischen Wortschatz, Syntax, Semantik und Phraseologie abhängig ist. Sibilla Cantarini und Gaston Gross befassen sich mit der Bedeutung der Versprachlichung der Kausalität der Kommunikate, in einem bestimmten *Kontext* und einer bestimmten *Situation*, die viel komplexer als erwartet ist und erst durch Korpusdaten aufgedeckt werden kann.

Mit Fallstudien werden im Beitrag von Federica Missaglia intersprachliche Inferierungsprozesse thematisiert und der Erwerb der Aussprache bei erwachsenen italienischen Deutschlernenden untersucht. Missaglia verweist auf das Englische als Brückensprache in einem Prosodie-zentrierten und nicht Segment-zentrierten Sprachtraining. Texte, je nach Buchstabeniterationen und Graphostilistika am Beispiel von Mehrfachsetzung von Vokalen zu interpretieren anhand von Printmedien und deren Binnenstrukturierung, untersucht Sandro Monaldo. Sie werden als Kommunikationsformen aufgefasst, die mittels «strategischer Normverstöße», zur Förderung der Lernmotivation und der metasprachlichen Reflexion im Daf-Bereich dienen sowie Spontaneität und Emotionalität zum Ausdruck bringen.

Die Bedeutung der Modalpartikel-Didaktik wird im Beitrag von Manuela Moroni eingehend am Fallbeispiel der Partikel *doch* illustriert und schließt den dritten Teil des Sammelbandes ab.

Insgesamt haben wir den Verfasserinnen ein komplettes, verständlich dargestelltes und sehr lesenswertes Buch zu verdanken. Besonders hervorzuheben ist hierbei die Bemühung um eine klare und

anschauliche Einführung in das komplexe Verhältnis zwischen Sprachwissenschaft und Sprachdidaktik bzw. um eine innovative, prägnante und ausgeglichene Themenbehandlung.

Silvia Toniolo

Schede

Eva-Maria Thüne, *Gerettet. Berichte von Kindertransport und Auswanderung nach Großbritannien*, Hentrich & Hentrich Verlag, Berlin-Leipzig 2019, pp. 278, € 24,20

Il volume raccoglie le interviste di persone di origine ebraica provenienti dalla Germania, l'Austria, la Polonia e la Cecoslovacchia, che, bambini alla fine degli anni Trenta del Novecento, dovettero emigrare per fuggire alla persecuzione nazionalsocialista e furono accolte nel Regno Unito grazie all'azione del governo britannico nota con il nome di *Kindertransport* (letteralmente 'trasporto di bambini'). La maggior parte di questi bambini e adolescenti arrivò in Inghilterra tra il 1938 e il 1939: i *Transporte* avvennero nei nove mesi precedenti allo scoppio della Seconda guerra mondiale e costituivano un tentativo di arginare il crescente potere nazionalsocialista e le conseguenti persecuzioni razziali. Era un'azione rivolta ai bambini e agli adolescenti, poiché si riteneva che fosse più facile per loro adattarsi a una nuova cultura e imparare una nuova lingua. Da allora il termine tedesco *Kindertransport* è diventato di uso corrente in inglese e viene usato come sinonimo di salvataggio. Questi trasporti erano pensati come la soluzione perfetta per un problema che si riteneva passeggero, tanto che era anche programmato che questi bambini, un paio d'anni più tardi, dopo l'agognata

sconfitta dei nazionalsocialisti, potessero fare ritorno a casa e ricongiungersi con i propri genitori.

Il libro nasce da un progetto di Eva-Maria Thüne che ha raccolto le interviste nel 2017 nel Regno Unito, grazie all'aiuto dell' Association of Jewish Refugees (AJR) che ha messo in contatto Thüne con ben oltre una quarantina di persone. La maggior parte di queste interviste è avvenuta in lingua tedesca, fatto non scontato, come sottolinea Thüne, perché la lingua tedesca non rappresenta per loro solo la madrelingua, la lingua delle proprie tradizioni familiari e culturali, ma, a un certo punto, diviene contemporaneamente anche la lingua degli oppressori. Sono interviste che hanno una grande importanza non solo da un punto di vista storico, ma anche linguistico ed emotivo: l'uso del linguaggio e la sua esperienza nella vita quotidiana non è mai neutrale, ma legato a esperienze emozionali, in base alle quali ci si sente a proprio agio o a disagio nel parlare una determinata lingua (cfr. Brigitta Busch, *Mehrsprachigkeit*, Facultas Verlags- und Buchhandels, Wien 2013²).

Il punto di partenza per Thüne è quello linguistico: le tematiche principali sono il cambiamento linguistico, l'uso del tedesco da parte di queste persone nonostante il trascorrere del tempo e gli avvenimenti drammatici accaduti e vissuti in prima persona. Questi aspetti prettamente linguistici non riguardano soltanto la lingua tedesca, ma anche quella inglese, lingua di adozione: quali erano le conoscenze dell'inglese di questi bambini all'arrivo nel Regno Unito? In che modo hanno imparato l'inglese? (cfr. *Introduzione*, pp. 13-14). Le interviste superano però il confine di queste indagini, perché gli intervistati raccontano dei propri cari, dei loro luoghi nati, descrivono il viaggio drammatico, come anche le sensazioni e le emozioni all'arrivo, il trauma dell'allontanamento e la sal-

vezza, ma anche la difficoltà di abituarsi alla nuova vita che, spesso, ha anche significato dover rinunciare a un parte della propria identità e alla propria lingua: «Sprache ist Teil unserer Identität, kognitiv, kulturell – ja, sie ist immer auch mit körperlicher Erfahrung verbunden. Selbst wenn wir eine Sprache vergessen haben, können Spuren bleiben. Wer mit einer Sprache aufgewachsen ist, bleibt ihr Klang im Ohr: die Stimmen von Menschen, die einem nahestehen, von Menschen, die man auf der Straße sprechen hört, im Radio, in Filmen usw. [...]» (*ivi*, p. 15).

Il libro si divide in tre capitoli: il primo capitolo è dedicato alle interviste che raccontano la vista di questi bambini prima dell'emigrazione, i ricordi dei propri familiari, dei luoghi dell'infanzia, della scuola, la prima esperienza dell'antisemitismo e la conseguente decisione, da parte dei genitori, di mettere in salvo i propri figli e di farli emigrare. Il secondo capitolo riguarda il racconto del viaggio verso il Regno Unito, l'arrivo, le prime impressioni ed esperienze in questi nuovi luoghi salvifici, ma pur sempre estranei. Nel terzo capitolo avviene un salto temporale, perché viene raccontata l'esperienza di questi bambini diventati ormai adulti che narrano i loro viaggi di ritorno nei Paesi di lingua tedesca, nei luoghi nati. Si accenna a tematiche quali il plurilinguismo, l'identità e la tradizione familiare.

Le interviste sono state effettuate seguendo l'approccio della biografia e dell'autobiografia linguistica (cfr. Rita-Franceschini *Einleitung*, in *Biographie und Sprache*, «Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 160, 2010, ed. online 2010, Brigitta Busch, *op. cit.*) che tentano di spiegare – all'interno della più ampia questione del plurilinguismo – in che modo le persone si rapportano con le diverse lingue con cui essi entrano in contatto e delle quali possono

avere una conoscenza sia attiva che passiva, come testimoniano i racconti in cui gli intervistati si percepiscono come persone parlanti una determinata lingua e come appartenenti a una determinata cultura (pp. 59, 84-92, 162-183).

Con questa raccolta di interviste e le sue parole introduttive Thüne ci consegna non solo una testimonianza storica di fondamentale importanza per il dovere etico di ricordare, ma ci offre anche nuovi spunti per un'analisi del rapporto tra lingua e cultura e del linguaggio come veicolo non solo di informazioni, ma anche di emozioni.

Isabella Ferron

Celso Macor – Ervino Pocar, *La lotta con il tempo e con la parola. Carteggio 1967-1981*, a cura di Gabriele Zanello, prefaz. di Renate Lunzer – Simone Volpato, Studio Bibliografico Editore, Trieste 2019, pp. 300, € 25

Studiosi e amanti della letteratura condividono da sempre l'interesse e la passione per i documenti personali di chi scrive – lettere, diari, autobiografie – che rendono concreta e certa la conoscenza del farsi ideativo e materiale delle opere, le quali – una volta date alle stampe e immesse sul mercato – sembrano spesso godere di vita autonoma e autoreferenziale. Possono essere 'consumate' a prescindere, fruite in assoluta autonomia, estranee al contesto che le ha generate. E invece, l'opportunità di leggere dall'interno «la lotta con il tempo e con la parola» che definisce non soltanto il lavoro di autori e autrici, ma la fatica editoriale nella sua interezza, restituisce quell'operosità assidua senza la quale difficilmente testi e nomi potrebbero circolare.

Questo recupero delle 'fonti' è tanto più necessario e gradito nell'attuale contingenza storico-letteraria che vede

la rivalutazione di figure considerate in altri momenti meri operatori 'di servizio': mediatori, traduttori, editori, curatori, recensori. Una vera chicca editoriale, quindi, la pubblicazione dello scambio epistolare intercorso fra uno dei maggiori germanisti e traduttori del Novecento italiano, Ervino Pocar (Pirano d'Istria 1892 – Milano 1981), e lo scrittore e giornalista isontino Celso Macor (Versa di Romans d'Isonzo 1925 – Gorizia 1998). Sulla linea Milano-Gorizia si rincorrono parole, domande, ricordi, suggestioni che non soltanto danno conto di un lavoro diuturno e appassionato, ma permettono di ricostruire nel vissuto dei due protagonisti e di tutte le figure da loro evocate quel mondo più autenticamente italo-mitteleuropeo di cui spesso si legge con una ripetitività che allude a carenza di fonti, e al tempo stesso fa intuire ben altri fermenti.

Le quasi duecento lettere, che i due interlocutori si scambiano fra il 1967 e il 1981, anno della morte di Pocar, parlano di un'amicizia sempre più salda, più partecipe umanamente e professionalmente. Per Pocar l'impegno è volto a mediare in Italia il mondo letterario tedesco; Macor è dedito a salvaguardare con i versi di una «umanissima intramontabile poesia» il comune mondo friulano ormai al crepuscolo. Emerge con decisione dall'epistolario quanto per entrambi la letteratura, e la poesia, non siano soltanto lavoro per il pane o tantomeno impegno dilettantevole dei momenti di *otium*. La tensione civile che traspare da ogni missiva testimonia una concezione altissima del fare cultura per mezzo di una parola attenta a creare autentico dialogo, una parola che favorisca la circolazione di nuove idee nel più grande rispetto del destinatario: «Il lettore non deve inciampare in nessun ostacolo» scrive Pocar in una missiva del 1976.

L'accurato lavoro di note e spiegazioni del curatore Gabriele Zanello ricrea

attorno ai due corrispondenti un tessuto ricchissimo di nomi, date, titoli, eventi che ben descrivono la densità culturale di una realtà periferica che riesce a relazionarsi con una capitale quale la Milano coeva proprio grazie ai rapporti personali di due dei suoi maggiori esponenti. La partecipe prefazione di Renate Lunzer, oltre a cogliere alcuni dei temi forti che trama questo carteggio, si conclude con il ricordo di tre figure femminili che i due corrispondenti evocano in continuazione e alle quali Lunzer rivendica quel ruolo culturale fondamentale che, se pur in seconda fila, ebbero per l'attività dei loro cari.

Paola Maria Filippi

Epistolario e documentazione donati da Anna Chiarloni all'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Torino

Nei tempi attuali, in cui la comunicazione sempre più frenetica e spesso sbrigativa si affida agli effimeri canali online e alla pubblicazione degli epistolari si accompagna sempre più l'idea di corrispondenti lontani nel tempo, suscitano sorpresa, unita a una profonda gratitudine, il lascito e la divulgazione da parte di Anna Chiarloni del suo corposo carteggio, da lei donato di recente all'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Torino.

Non occorre qui ricordare l'intensa attività di Chiarloni, valentissima germanista da sempre impegnata anche nel dibattito culturale con la sua costante presenza sulle pagine dell'«Indice dei libri del mese» e del «German Monitor». Potevamo intuire che alla base di uno dei suoi campi di ricerca, quello della letteratura tedesca contemporanea, da lei coltivato con puntigliosa attenzione e sensibilità critica, ci fosse una fitta rete di contatti con scrittori, letterati e accademici delle due Germanie e della

Germania unificata, ma la corrispondenza qui raccolta e catalogata attesta oltre che una sorprendente vastità di relazioni, una densità e vivacità di confronto intellettuale che emergono spesso da contingenti comunicazioni di carattere editoriale e organizzativo. Le sue pubblicazioni, quelle concernenti la letteratura tedesca prima e dopo la caduta del Muro – fra i numerosi titoli ricordo i volumi *Grenzfallgedichte. Eine deutsche Anthologie* (Aufbau 1991), curato con Helga Pankoke, forse la prima raccolta in assoluto di liriche dopo il 1989, *Nuovi poeti tedeschi* (Einaudi 1994), *Germania 1989. Cronache letterarie della riunificazione tedesca* (Franco Angeli 1998) e *La poesia tedesca del Novecento* (Laterza 2010) – acquisiscono con l'epistolario un utilissimo complemento da intendere come un 'dietro le quinte', un laboratorio di informazioni, dichiarazioni, testimonianze, progetti e discussioni.

Esaminando più da vicino l'articolazione della documentazione, il corpus della corrispondenza è suddiviso in trentasei cartelle in cui sono inserite le missive di 65 corrispondenti, riportati in ordine alfabetico, accompagnate dalle lettere di Chiarloni. Prevalgono ampiamente gli scrittori, di primissimo piano (ne cito solo alcuni: Volker Braun, Wolf Biermann, Durs Grünbein, Christoph Hein, Sarah Kirsch, Günter Kunert, Karl Mickel, Uwe Timm, Christa Wolf), ma sono presenti anche noti germanisti come Walter Höllerer, Dieter e Silvia Schlenstedt. L'arco temporale spazia dal dicembre 1975 al maggio 2018. L'intelligente e preciso lavoro d'inventario e di catalogazione, compiuto da Chiara Simbolotti, consente al fruitore di questi materiali, costituiti da lettere, biglietti e cartoline, di orientarsi e di documentarsi anche grazie al ricco regesto con cui si inquadrano e riassumono i contenuti dei testi epistolari, contrassegnati con un asterisco se di particolare interesse sto-

rico-letterario. Una seconda parte della documentazione è costituita da materiale raccolto da Chiarloni nel quadro della propria attività scientifica.

Non è qui certo possibile dar conto in dettaglio della varietà e della ricchezza di temi e aspetti trattati nelle corrispondenze dei singoli autori da cui si ricavano frammenti di poetica, momenti di vita vissuta, confidenze dettate da amicizia e soprattutto particolari su progetti e 'trattative' editoriali condotte da Chiarloni con tenacia ed elegante fermezza. Vorrei solo ricordare il consistente carteggio (42 missive fra lettere e cartoline) con Volker Braun, in un arco di tempo dal 1975 al 2012, prodigo di affermazioni poetologiche, come nella lettera del 22 novembre 1990 in cui spiega la collocazione dell'Italia nel suo immaginario, o grato per la dura battaglia di Chiarloni contro Franz Schirmacher, direttore della pagina culturale della FAZ, accusato di censura per non aver pubblicato la prosa *Die Lemminge*. E non si possono non menzionare l'intenso dialogo con Christa Wolf, fin dalla prima lettera di Chiarloni, antecedente il 1989, nella quale le invia la copertina dell' «Indice» a lei dedicata, e poi via via nel corso degli anni fino al 2010, scanditi da un amicale e intellettuale impegno di comprensione e di obiettiva discussione della sua opera ma anche di approfondimento delle dinamiche intorno alla caduta del Muro, o la quarantina di lettere, dal 1990 al 2008, di Heinz Czechowski che con Chiarloni stabilisce un contatto periodico dopo la sua primissima reazione stizzita per avere equivocato il termine a lui riferito di *Gegenwartlyriker*.

Grazie a questo lascito, con il quale la dimensione privata diviene pubblica, riusciamo a comprendere quanta discussione ed elaborazione intellettuale e organizzativa, per finalità scientifiche, editoriali e didattiche ci siano alla base del fare storia e critica letteraria e quanto il rapporto di

Chiarloni con gli autori sia un prezioso contributo al *transfer* della letteratura e della cultura tedesche in Italia.

Fabrizio Cambi

RASSEGNE

La letteratura svizzero-tedesca tradotta di recente in Italia:

Carl Spitteler, *Il Gottardo*, a cura di Mattia Mantovani, Dadò, Locarno 2017, pp. 245, CHFR 20

Max Frisch, *Dal diario berlinese*, a cura di Mattia Mantovani, prefaz. di Goffredo Fofi, Dadò, Locarno 2016, pp. 221, CHFR 20

Robert Walser, *Seeland*, trad. it. di Emilio Castellani – Giusi Drago, Adelphi, Milano 2017, pp. 239, € 14,00

Robert Walser, *Commedia*, trad. di Cesare De Marchi, Adelphi, Milano 2018, pp. 234, € 14,00

Robert Walser, *Sulle donne*, a cura di Jochen Greven, trad. it. di Margherita Belardetti, Adelphi, Milano 2016, pp. 70, € 10,00

Friedrich Glauser, *Dada, Ascona e altri ricordi*, trad. it. di Gabriella De' Grandi, postfaz. di Christa Baumberger, Casagrande, Bellinzona 2018, pp. 133, € 18,00

Thomas Meyer, *Non tutte le sciagure vengono dal cielo*, trad. it. di Franco Filice, Keller, Rovereto (TN) 2014, pp. 292, € 16,50

Il nome di Carl Spitteler, l'unico scrittore elvetico al quale sia stato attribuito – nel 1919 – il Nobel per la letteratura, è pressoché sconosciuto al di fuori dei confini della Confederazione. I suoi testi – di cui una scelta è stata proposta in Italia nella collana della UTET «Scrittori del mondo. I Nobel» (*Carl Spitteler*, a cura di Carlo Picchio, UTET, Torino 1970)

– quasi mai sono oggetto di studio nella germanistica italiana. Unico contributo di spessore nel nostro paese è la monografia di Eugenio Quattrocchi *Spitteler narratore* (Edizioni dell'Ateneo, Roma 1968). Le ragioni di tale scarsa eco sono comprensibili. La scrittura di Spitteler fa riferimento all'Ottocento e all'antichità classica, sia nella scelta dei temi – quello mitologico in *Prometheus und Epimetheus* – che nelle forme, basti pensare al suo poema epico *Olympischer Frühling* (1900-1906). Né gli indubbi germi di modernità del romanzo *Imago* (1906), il cui titolo fu da Sigmund Freud utilizzato per la rivista di psicanalisi da lui fondata, sono valsi a mettere in discussione l'immagine di un artista considerato irrimediabilmente rivolto al passato e 'schermato' nei confronti del presente.

Un ruolo decisivo nel far sì che fosse conferito a Spitteler il Nobel per la letteratura ebbe certamente il discorso *Unser Schweizer Standpunkt* che l'autore tenne nel 1914 per invitare la popolazione svizzera a non parteggiare per le potenze affini linguisticamente (ossia gli svizzeri francofoni per la Francia e quelli germanofoni per la Germania), ma a rimanere uniti nel momento delicato in cui si profilava il conflitto mondiale. Tale discorso così come due brevi scritti odeporici che esulano da quello centrale sul Gottardo vengono riportati nell'appendice dell'interessante volume dei tipi Dadò curato da Mattia Mantovani, la cui introduzione (*Il viaggiatore incantato*, pp. 5-25) induce non solo a leggere con curiosità i testi che seguono, ma ad approfondire la conoscenza di un autore molto prolifico e dalla biografia cosmopolita (fu infatti istitutore in Finlandia e in Russia). Mantovani informa che lo scritto in esame fu elaborato su incarico della Società Ferroviaria del Gottardo fondata nel 1871 a Lucerna, dove Spitteler risiedeva. Doveva essere un libello dalla valenza divulgativa, ma non privo di suggestioni artisti-

che, atto a diffondere la conoscenza del Gottardo e a pubblicizzarne le *Sebenswürdigkeiten*. Indicativi i luoghi in cui esso fu distribuito, ossia, tra gli altri, «in cinquecento hotel di lusso dell'intera Europa» (p. 17) nonché «nelle biblioteche dei più importanti transatlantici» (*ibid.*).

Der Gotthard uscì presso Huber nel 1896, quattordici anni dopo l'inaugurazione di quel tunnel che sin dall'inizio veniva ad assumere per gli svizzeri un particolare significato, in quanto collegava il Nord con la terra di Mignon. Il viaggio in treno, descritto da Spitteler a tratti con partecipazione e a tratti con ironico distacco, ci conduce indietro nel tempo, configurandosi come esperienza ateleologica in cui quel che conta è il piacere di osservare ed esplorare. Il passo del Gottardo è visto con gli occhi di un viaggiatore incantato, come osserva Mantovani, che tende a fantasticare, delineando talora scenari grotteschi e catastrofici che anticipano il surreale viaggio di Hermann Burger nelle viscere delle Alpi descritto nello spassoso e irriverente romanzo *Die künstliche Mutter* (1982).

Il Gottardo è anche un testo incentrato su topografie analitiche e sulla botanica, un testo che non rifugge da digressioni linguistiche per spiegare la toponomastica, né dall'uso di microlingue, ad es. quella meteorologica, ma è soprattutto uno scritto che riflette ripetutamente e ironicamente sulle ragioni e i presupposti della bramosia del viaggio nella nostra penisola. La classica esperienza subalpina viene decostruita e smitizzata ove Spitteler con prosaico pragmatismo si volge agli aspetti meno appetibili del quotidiano a Sud delle Alpi: «Trasferirsi, però, prendere stabilmente dimora al di là delle Alpi... No, sarebbe una scelta non priva di conseguenze. [...] anche la speranza di una vita gradevole non sempre si realizza. Se si considerano i laghi italiani più da presso, si scopre che anche in quelle contrade c'è parecchia neve,

solo che mancano le stufe» (p. 204).

Di grande interesse non solo dal punto di vista storico-culturale, ma anche da quello formale è il discorso *Il nostro punto di vista svizzero*, che si profila in tutta chiarezza, sulla base delle strategie retoriche usate (cfr. Anna Fattori, *Carl Spitteler's «Unser Schweizer Standpunkt»: eine stilistisch-rhetorische Analyse*, in *Konstruktionen der Vergangenheit in der deutschsprachigen Schweizer Literatur*, hrsg. v. Barbara Burns – Malcolm Pender, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015, pp. 33-47), come il discorso di un letterato, anticipando la tendenza degli autori svizzeri del Novecento a esprimersi in qualità di *artisti* su delicate questioni sociopolitiche (paradigmatico in tal senso il discorso *Die Schweiz. Ein Gefängnis*, del 1991, di Friedrich Dürrenmatt).

Anche il volume di Max Frisch *Dal diario berlinese*, con prefazione di Goffredo Fofi e postfazione di Thomas Strässle, responsabile quest'ultimo del *Berliner Journal* in edizione tedesca, è tradotto da Mattia Mantovani. I paratesti indicati consentono di entrare molto agevolmente nel merito della genesi e delle molteplici tematiche del *Diario*. Scritto a Berlino nel 1973-1974, il testo permette di individuare quattro nuclei tematici: la DDR (contesto nei confronti del quale Frisch, che abitava nella zona Ovest, mostra più interesse che per la zona occidentale), ritratti di scrittori (Christa Wolf, Uwe Johnson, Alfred Andersch), rimandi alla propria opera, infine l'ambito privato. È opportuno ricordare che il *Berliner Journal* è stato trovato in una cassetta di sicurezza di una banca zurigese nel 2011, allo scadere del divieto di pubblicazione di venti anni stabilito da Frisch per una parte del suo *Nachlass*. Per ragioni di *privacy* sono state date alle stampe solo le prime due parti, omettendo le rimanenti tre sezioni. Interessanti le riflessioni proposte da Strässle sul titolo:

il termine *Journal* ha una connotazione meno intima e più obiettiva (è infatti di provenienza contabile-commerciale) rispetto a *Tagebuch*. Ci si chiede dunque perché Frisch abbia scelto per gli appunti berlinesi proprio *Journal*, pur trattandosi di scritti personali. La risposta al quesito è da ricercare, sostiene Strässle, nel testo stesso, ossia ove Frisch afferma di aver appena letto l'*Arbeitsjournal* di Brecht che veniva pubblicato proprio nel 1973 e che evidentemente servì da spunto per il titolo. Il *Diario berlinese* è un vero e proprio laboratorio di idee circa l'opera *in fieri* e quella futura dello zurigese ed è ricchissimo di aneddoti e giudizi, talvolta taglienti, su vari colleghi, tra i quali *in primis* Alfred Andersch, con cui Frisch intrattene un lungo carteggio.

Stimolanti e istruttivi i rimandi a Uwe Johnson, Christa Wolf, Wolf Biermann – di cui si legge che «viveva in un paradossale» (p. 143) in quanto le sue canzoni, vietate all'Est, gli permettevano di guadagnare denaro occidentale con cui poteva permettersi qualsiasi acquisto –, Friedrich Dürrenmatt, Günter Kunert. L'impianto spesso aneddotico incuriosisce il lettore e lo stimola alla lettura. Il *Diario* non riporta solo annotazioni e appunti che hanno il carattere della provvisorietà; in esso sono infatti incastonati veri gioielli di scrittura letteraria in sé compiuta, il più significativo dei quali è a parere di chi qui scrive il breve testo su Zurigo divisa, idea il cui spunto è evidentemente fornito da Berlino. La prosa ha un tono ironico e umoristico che può ricordare per certi aspetti le frecciate del gustosissimo e dissacrante *Wilhelm Tell für die Schule* (1971). Collocare i quartieri residenziali più eleganti di Zurigo – lo *Züriberg* e la *goldene Küste* del lago – nella zona Est, affermare che lo storico Schauspielhaus è estremamente provinciale e in crisi, scrivere che l'isoletta di *Bauschänzli* è inaccessibile – pericolosa per proteste con striscioni – a chi risie-

de a Ovest, dire che lo Hauptbahnhof è raggiungibile per chi abita a Est solo sulla base di permessi giornalieri, tutto ciò provoca un'estraniante sovrapposizione virtuale tra la topografia berlinese e quella della città elvetica, sovrapposizione i cui risvolti socioculturali possono essere adeguatamente compresi e gustati da chi ha familiarità con la miniaturistica metropoli elvetica.

Priva di paratesti – fatta eccezione per i risvolti di copertina –, così come è tradizione Adelphi, è il libro di Robert Walser *Seeland*, per la prima volta accessibile per intero in lingua italiana. Si tratta del volume più rappresentativo della produzione walseriana del periodo di Biel, in cui l'osservazione della natura – in particolare del paesaggio nei dintorni della città natale dello svizzero – assume un ruolo centrale. La scrittura di Walser è qui più protesa verso il mondo esterno, meno digressiva e in buona parte dei testi della raccolta meno volta allo scavo psicologico. Un modo espressivo, in sostanza, che fa respirare l'aria cristallina del paesaggio elvetico che evoca.

Il volume propone *La passeggiata* nella bella versione di Emilio Castellani (pubblicata dallo stesso editore nel 1976) e tutti gli altri testi della raccolta nella traduzione di Giusi Drago, che è caratterizzata da spiccata scorrevolezza e da un sapore retrò. Se alcune scelte lessicali che privilegiano un registro elevato e colto, come ad es. «nari» (p. 213) per «Nase» (Robert Walser, *Seeland*, in Id., *Das Gesamtwerk in 12 Bänden*, hrsg. v. Jochen Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M.-Zürich 1978, Bd. 3, p. 310, di seguito citato con GW, volume e pagina), «selva d'altura» (p. 205) per «hochgelegene [...] Wälder» (GW III, 303), «forra» (p. 54) per «Schlucht» (GW III, 169), «ogni sorta di lucore» (p. 76) per «allerlei Helles» (GW III, 189), «vegliardo» (p. 225) per «alt[er] Herr» (GW III, 320) possono essere considerate questione di gu-

sto personale, non appare condivisibile la resa di *Racconto di viaggio* (p. 41) per *Reisebericht* (GW III, 158). La parola 'racconto' viene infatti a modificare il genere – o meglio sottogenere – narrativo, inducendo il lettore a postulare (erroneamente) nello scritto una dimensione epica. Del resto, per menzionare un autore spesso accostato a Walser, difficile pensare al testo di Franz Kafka *Bericht für eine Akademie* come *Racconto per un'accademia* (piuttosto che *Relazione per un'accademia*). «Resoconto» o «relazione» sarebbero stati sostantivi più adeguati alla dizione walseriana. Suscita perplessità anche la resa di «bedenklich» (GW III, 123) con «allarmante» (p. 57) piuttosto che con «preoccupante», nonché la traduzione di «bescheiden abbrechen» (GW III, 207) con «umilmente farla finita» (p. 97), che sembra suggerire un'interpretazione in chiave tragico-esistenziale non supportata da alcun elemento testuale. Opinabile anche la tendenza a usare un verbo di maggior intensità o pregnanza semantica ove Walser utilizza verbi del tutto neutrali, non marcati: «scarpinare» (p. 57) appare adeguato per «marschieren» (GW III, 172), ma si trova più volte anche per «laufen», quando è evidente che Walser si attiene all'abitudine della fascia germanofona meridionale di usare *laufen* per *gehen*. Non opinabile, invece, che alcune strutture grammaticali dell'originale tedesco siano state tradotte in modo errato. «Während du auf deiner Wanderung allerlei Rokoskoschlösser und Gärten angetroffen zu haben scheinst, sah ich auf der meinigen Felsen sowohl wie Gräser, Kräuter [...]» (GW III, 158) è tradotto «Mentre tu sembri aver trovato sul tuo cammino ogni sorta di castelli e giardini rococò, io vidi sulle mie montagne prati, erbe [...]» (p. 41) (corretto sarebbe stato «vidi sul mio cammino montagne, prati, erbe [...]» oppure «vidi durante la mia passeggiata montagne, prati erbe

[...]»); per «Die gemalten Dinge können in der Tat träumen, vor sich hin lächeln, für sich selber sprechen oder trauern» (III, p. 145) si legge in italiano «Le cose dipinte possono davvero sognare, sorrivere di sé stesse, parlare da sole oppure essere afflitte» (p. 25) (forma corretta: 'sorridere tra sé e sé').

È innegabile che qualche frase dell'originale risulti complessa e talora ambigua, richiedendo molto tempo e molta pazienza per una resa soddisfacente in lingua italiana. Il passo «Für nichts und wieder nichts floh Tolstoj nicht ins Eisfeld hinaus, um sich den Tod zu geben. Ihm grauste vor sich selbst» (p. 179) non è certo chiaro. A una prima lettura, si potrebbe pensare che la negazione *nicht* («nicht ins Eisfeld») sia superflua, una svista, e in effetti non è da escludere che si tratti di un errore di stampa o di Walser. Se si propendesse per una traduzione italiana che non tenesse conto del suddetto *nicht*, ci sarebbe dunque bisogno di una nota chiarificatrice. Se invece, come si può dedurre dalla traduzione stampata da Adelphi, non si prende in considerazione l'ipotesi del refuso, allora la versione proposta «La fuga nei ghiacci di Tolstoj per darsi la morte non è stata inutile. Ha avuto orrore di sé stesso» (p. 65) suscita perplessità in quanto semplifica all'estremo e conferisce scorrevolezza a quel che nell'originale tale non è. Si potrebbe invece pensare a una resa come «Per nulla / Senza un motivo valido, Tolstoj non fuggì nei ghiacci. Aveva orrore di sé stesso», traduzione che renderebbe conto della doppia negazione e della valenza colloquiale di «für nichts und wieder nichts». C'è inoltre da aggiungere che meglio di «fuga nei ghiacci di Tolstoj» sarebbe stato «fuga di Tolstoj nei ghiacci»; infatti la traduttrice, inserendo l'interpolazione «nei ghiacci» tra i due elementi del sintagma «fuga di Tolstoj», trasforma tale genitivo soggetto nell'inopportuno genitivo possessivo «ghiacci

di Tolstoj».

Se una raccolta come *Seeland* può risultare comunque abbastanza accessibile al lettore anche senza un saggio introduttivo, non altrettanto si può dire del volume *Commedia* nella traduzione di Cesare De Marchi. Alcuni dei testi teatrali qui contenuti sono infatti, se si prescinde dagli scritti microgrammatici, tra i più enigmatici all'interno della produzione dell'autore elvetico; postulare che il lettore italiano riesca ad affrontarne la lettura, a comprenderli e a gustarli senza un contributo introduttivo vuol dire presupporre un pubblico esperto di problematiche walseriane, in altre parole un pubblico di germanisti, categoria che ovviamente non ha bisogno della traduzione italiana per apprezzare adeguatamente la scrittura dell'elvetico.

Commedia comprende, oltre ai testi pubblicati da Walser nel volume Insel del 1919, *Komödie* (*Die Knaben*, *Dichter*, i drammi brevi degli anni Venti *Der Taugenichts*, *Das Liebespaar*, *Dornröschen*, *Das Christkind*), le *Felix-Szenen* e *Der Teich*, breve componimento giovanile in dialetto svizzero-tedesco per la prima volta proposto in una – più che convincente – traduzione italiana. Leggendo l'indice, ci si chiede quale sia la riflessione alla base della traduzione di *Der Taugenichts* con *Il fannullone* piuttosto che con *Il perdigiorno*. È davvero un peccato che in italiano non si percepisca immediatamente che *Der Taugenichts* si richiama a *Leben eines Taugenichts* di Joseph Freiherr von Eichendorff, novella intitolata nelle varie edizioni italiane in circolazione *Vita di un perdigiorno*. Per *Die Knaben*, si legge il più moderno *I ragazzi* piuttosto che *I fanciulli*. Nella *Nota del traduttore* (pp. 231-234) De Marchi suggerisce per il tedesco *Dramolette* l'italiano «drammettini» («questi brevi testi teatrali che Walser chiama Dramolette ('drammettini')», p. 232), nell'indice e negli intertitoli si legge tuttavia *Dramolette* («Primi 'Dra-

molette», «Altri 'Dramolette'», pagina non numerata dell'indice). Forse nella suddetta nota del traduttore sarebbe stata opportuna una rapida caratterizzazione di questo genere teatrale tipico della *Jahrhundertwende* al fine di motivare la decisione di mantenere il tedesco *Dramolette*, oppure al fine di spiegare la scelta del termine 'drammettini', rifuggendo sia dal francese *dramolets* – usato in un pionieristico saggio walseriano di Renata Buzzo Märgari (*Il teatro menzogna. I 'Dramolets' di Robert Walser*, in «AION. Studi tedeschi», 22 1979, 3, pp. 123-138) –, sia dalla forma 'dramoletti', proposta più recentemente da qualche contributo critico. L'impressione che si ha leggendo la traduzione italiana *Commedia* è che si muova in uno spazio in qualche modo 'asettico', come se non si volesse prendere atto della necessità di confrontarsi in merito all'interpretazione dei testi – passo imprescindibile, come è ben noto, per la traduzione – con i più significativi contributi della *Walser-Forschung* degli ultimi decenni.

Aschenbrödel e *Schneewittchen*, commedie già uscite nel 1900 nella rivista «Die Insel», organo dello *Jugendstil*, sono senza ombra di dubbio i testi più interessanti e complessi del volume. Citatissimo il brano di Benjamin, il quale definisce *Schneewittchen* di Walser «eines der tiefstnigsten Gebilde der neueren Dichtung» (Walter Benjamin, *Robert Walser*, 1929, in Katarina Kerr, *Über Robert Walser I*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978, pp 126-129, qui p. 128).

Nella *Jahrhundertwende* atti unici in versi non costituivano una rarità all'interno della letteratura germanofona e anche il genere della fiaba – nella variante del *Kunstmärchen* – era tra i più congeniali agli autori delle correnti anti-naturalistiche (per citare l'esempio forse più noto, si pensi al *Märchen der 672. Nacht* di Hugo von Hofmannsthal). Dal punto di vista del genere letterario e anche

della forma poetica, *Scheewittchen* e *Aschenbrödel* rappresentano probabilmente quanto di più aderente alla sua epoca Walser abbia scritto; tuttavia, lo svizzero nel momento in cui riprende una forma canonica se ne appropria in modo da sorprendere e spesso disorientare il lettore. Tale tendenza è particolarmente evidente, sia a livello di trama che di *Weltanschauung*, nelle *Märchenkomödien Schneewittchen* e *Aschenbrödel*. Se i testi originali dei Grimm vengono trasvalutati e rivoluzionati fino a sfiorare il genere dell'anti-fiaba (Cenerentola si rifiuta di sposare il principe, preferendo la sua condizione subordinata, mentre Biancaneve è completamente presa dalla problematicità del proprio rapporto con la madre-matrigna, che ha sedotto il cacciatore per cercare di indurlo ad uccidere la figlia-figliastro), il modo espressivo di Walser è caratterizzato da oscillazioni continue da un tono all'altro, ma sempre con la leggerezza e la delicatezza che contraddistinguono l'autore di Biel. Ne risultano atmosfere che in alcuni casi sembrano essere più romantiche e stilizzate di quelle del *Märchen* canonico, una sorta di quintessenza del *Märchenhaftes*, in contrasto tuttavia rispetto alla spiccata psicologizzazione dei personaggi, tendenza quest'ultima del tutto assente – come è noto – nelle fiabe dei Grimm, e rispetto alla valenza esistenziale nonché autobiografica evidenziate in tali opere. È palese, dunque, che per rendere adeguatamente testi di tal genere sarà opportuno *in primis* sondare le pieghe del testo originale.

Il tono walseriano è inconfondibile e inafferrabile, come provano anche le recensioni dell'opera, che lasciano trapeolare una certa *Ratlosigkeit* ove parlano della «große Heiterkeit des Glaubens. Des Glaubens an das Gute und an das Schöne, an das Echte und das Wahrhaftige» (Hans Franck, *Dramen und Komödie* [recensione a *Komödie* di R. W.], in

«Das literarische Echo», 25, 19-20, Juli 1921) e che colgono però nel segno ove sottolineano la «Laune und Pikanterie der Empfindung» (Hugo Bieber, *Literarische Chronik* [Recensione a *Komödie* di R. W.], in «Der Tag», 5.4.1921). Negli anni Settanta è stata pubblicata una monografia interamente dedicata a *Schneewittchen* (Urs Herzog, *Robert Walsers Poetik. Literatur und soziale Entfremdung*, Niemeyer, Tübingen 1974), considerato «hervorragend[er] Schlüsseltext» (*ivi*, p. V) per comprendere la poetica di Walser. Tutto questo per far capire come l'approccio a opere così complesse senza un intervento introduttivo che chiarisca al lettore italiano il contesto letterario in cui Walser si inseriva nonché alcune delle molteplici implicazioni dei testi, al tempo stesso così tipici e così personali, risulti a dir poco arduo.

Ciò premesso, senza entrare ulteriormente nel merito della frequente prassi Adelphi di rinunciare a introduzioni, note e simili, non si può che essere d'accordo con Cesare De Marchi ove, nella breve *Nota del traduttore*, afferma che «in questi Dramolette [...] la veste poetica fa tutt'uno con la sostanza letteraria e sarebbe stato quindi arbitrario separare l'una dall'altra e offrire al lettore italiano una traduzione in prosa» (p. 232). La traduzione inglese e quella francese, uscite entrambe ormai molti anni fa, così come quella più recente spagnola hanno optato naturalmente per la soluzione volta a rispettare la forma poetica dell'originale, là dove va dato atto che in lingue come l'inglese ed il francese è più agevole poetare, come nell'originale tedesco, in ottonari giambici. In italiano, indiscutibilmente, volendo mantenere rigorosamente la tetrapodia giambica del tedesco, la traduzione avrebbe rischiato di apparire artificiosa, una sorta di prigione costruita *ad hoc* per aderire allo schema metrico, struttura che avrebbe potuto comportare forzature semantiche

e sicuramente un incremento del numero dei versi. Il lettore italiano si aspetta dunque dalla traduzione Adelphi, che deliberatamente e dichiaratamente alterna decasillabi e novenari «con accenti fissi sulla 2^a, 5^a e 9^a sillaba» (p. 232), ricorrendo solo sporadicamente all'ottonario, una versione che, priva delle 'strettoie' di un andamento rigorosamente giambico, risulti aderente al tedesco non solo dal punto di vista semantico, ma anche in riferimento all'eterogeneità stilistica dell'originale e ai bruschi cambiamenti di tono: dal malinconico al tragico, al comico, al romantico, al banale e così via. Come dire: una volta che il traduttore è 'evaso' dalla prigione dell'ottonario, ci si attende il massimo. Le aspettative sono dunque legate alle peculiarità dei versi dello svizzero, sospesi tra ingenuità, romanticismo, artificiosità (evidente in più d'un luogo nell'originale, soprattutto a causa delle numerose elisioni e apocopi usate dal giovane poeta per far quadrare il metro), ludismo, nonsenso. Il tutto produce, come sopra detto, un discreto numero di brani di notevolissima bellezza formale. Lo stesso Walser aveva evidenziato quella che a suo avviso era la caratteristica precipua dei *Dramolette*: «Sie sind ganz Poesie, und durchaus nur für künstlerisch genießende Erwachsene [...]. Sie sind auf Rede und auf Sprache gestimmt, auf Takt und auf rhythmischen Genuß» [corsivo A. F.] (R. W., *Briefe*, hrsg. v. Jörg Schäfer – Robert Mächler, Suhrkamp, Zürich 1979, p. 59).

Nonostante il traduttore opti per uno schema metrico estremamente flessibile, la musicalità e la leggerezza che caratterizzano gran parte dei versi del poeta svizzero fanno davvero molta fatica a trapeolare dalla versione Adelphi; sebbene le strutture e il significato dell'originale vengano pienamente colti, il traduttore sembra preoccuparsi dell'aspetto strettamente denotativo piuttosto che – nonostante le osservazioni programmatiche

del traduttore – delle molteplici sfumature connotative.

Una traduzione che renda la tetrapodia giambica dell'originale con il novenario italiano (si ricorda che in italiano viene considerato novenario giambico un verso il cui ultimo accento tonico cada sull'ottava sillaba, che non deve necessariamente essere l'ultima) sarebbe a parere di chi qui scrive un'impresa niente affatto impossibile. Tale operazione implicherebbe, come è naturale, in più d'un luogo un aumento del numero dei versi rispetto all'originale tedesco, ne guadagnerebbero però il ritmo e l'andamento dei versi che in tal modo sarebbero più vicini all'originale; le righe di Walser sembrano voler procedere inesorabilmente e velocemente verso l'epilogo, mentre le protagoniste Cenerentola e Biancaneve si muovono in direzione opposta, rifiutandosi di accettare quel che la fiaba grimmiana prescrive. Tensione, questa, di cui non c'è traccia nella versione italiana.

Come nella traduzione di Giusy Drago, anche qui è palese l'intento di rendere il linguaggio di Walser in un registro colto non appropriato all'autore di Biel: solo così ci si spiega la resa di «gift'ge[r] Apfel» (GW VII, 104) – deliberata spia linguistica della filiazione della Biancaneve di Walser dal *Volksmärchen* dei Grimm – con «mela attoscata» (p. 77); successivamente, il «gift'ge[r] Apfel» dell'originale (GW VII, 122) viene tradotto, in modo condivisibile ma incoerente rispetto alla prima occorrenza del sintagma, con «mela avvelenata» (p. 93). Un caso analogo è «i lunghi rami mossi da un refolo sfiorano [...]» (p. 86) per «lange Äste niederwehen auf [...]» (GW VII, 114) Peculiare la scelta del toscanismo «A me questo amore non garba» (p. 97) per «Solche Liebe, ei, behagt mir nicht» (GW VII, 115).

Verso una dizione colloquiale – se non grossolana – estranea a Walser si

muovono invece scelte come «il ganzo» per «der Kerl» (per «Nicht dieser Kerl, o nur das Weib», GW VII, 114, si legge «Non il ganzo, o, solo la donna», p. 86, che si sarebbe potuto rendere con «il furfante») e, più ancora, «stravaccarsi» per «sich breit strecken» («siete il letto su cui si stravacca», p. 38, per «sein Bett / worauf er beut sich streckt», GW VII, 63), espressioni che producono un effetto che rasenta il grottesco. Il brano da cui è tratta l'ultima citazione («Ihr selber seid die Ursach' ihm, / sein Grund, auf dem er festlich blüht, / seid seine Schaukel, die ihm wiegt, / sein Bett, worauf er breit sich streckt. / Es gibt nich andern Grund als Euch», GW VII, 63) da Adelphi tradotto «La ragione voi stesso ne siete, / voi la causa che la invigorisce, / siete il dondolo voi che la culla, / siete il letto su cui si stravacca. / Altra causa l'angoscia non ha», potrebbe essere reso, in una versione che tenga conto del metro dell'originale, come segue: «Voi siete la sua causa, sì, / terreno fertile su cui, / fiorisce e cresce in allegria / la sua altalena che lo culla / il suo giaciglio su cui lui / si adagia in tutta libertà. / Non c'è altra causa se non voi ».

Del poeta di Biel merita di essere qui brevemente commentato anche il volume *Sulle donne*, che presenta il testo del 1926 *Tagebuch-Fragment*, già curato nel 2000 da Mattia Mantovani per i tipi Il melangolo. Detenendo Adelphi i diritti di traduzione per Walser, è naturale, anzi auspicabile, che proponga di tanto in tanto in una nuova traduzione opere già accessibili al lettore subalpino. A questo testo senza titolo, da Walser stesso trascritto dai fogli microgrammatici e mai pubblicato, Carl Seelig (mecenate amico del poeta di Biel nonché suo esecutore testamentario) aveva attribuito il titolo provvisorio *Tagebuch (über Frauen)*. Il testo venne pubblicato per la prima volta nell'edizione Kossodo del 1962-67 (identica, fatta eccezione per la sequenza dei volumi e l'esclusione dei

Briefe, al GW del 1978), il cui curatore Jochen Greven osservava in nota che il titolo di lavoro apposto da Seelig *Tagebuch (über Frauen)* era a suo avviso «kaum ganz zutreffend» (GW X, 554). Sorprendente, allora, leggere nel frontespizio del volume Adelphi del 2016 «a cura di Jochen Greven»; l'illustre esperto walseriano (mancato nel 2012) non avrebbe certo di sua volontà proposto tale titolo. Né il testo Adelphi fornisce, in nota o nei risvolti di copertina, informazioni atte a spiegare questa discronia, o per meglio dire l'eventuale modalità di cura del volume da parte di Greven. Il *Tagebuch-Fragment*, tra i testi più ampi e poetologicamente significativi dei microgrammi, è caratterizzato da una scrittura all'insegna della digressione: l'Ich-Erzähler comincia a riferire una passeggiata e i relativi incontri, per passare poi a introdurre una figura femminile di nome Erna, cui scrive una singolare lettera, il tutto costellato da riferimenti al mito di Don Giovanni, alla psicoanalisi e alla letteratura. Anche in questo volume si registra la tendenza di cui sopra a rendere il linguaggio di Walser estremamente erudito e ricercato. Così si spiega il ricorso – per citare solo un esempio tra ai moltissimi a disposizione – a una parola coltissima e desueta come «effemeride» (p. 9) per «Journal» (GW X, 61), al fine di differenziarlo da «Tagebuch», mentre si sarebbe potuto ricorrere a 'diario' per «Journal» e 'diario personale' o 'intimo' per «Tagebuch».

La scrittura di Walser è peculiarmente riflessiva, ironicamente eclettica e spesso deliberatamente ridondante, caratterizzata da quel distacco di cui la resa italiana non sempre riesce a render conto. È ovvio che, nell'insieme, i lettori non possono che rallegrarsi che *Seeland*, *Commedia* e *Sulle donne* vadano ad ampliare lo spettro dei volumi walseriani a disposizione del pubblico italiano. Tuttavia, le ultime opere dello svizzero stampate da Adelphi suscitano, come si evince da

quanto sopra esposto, più di una perplessità, soprattutto rispetto alle primissime, meritevoli traduzioni – seppure oggi datate, come è naturale – di Emilio Castellani (cui si deve tra l'altro anche una delle prime versioni in lingua straniera delle *Wanderungen mit Robert Walser* di Carl Seelig) e di Vittoria Ruberl, infine rispetto alle traduzioni più recenti di Eugenio Bernardi. A partire da *La rosa*, nella versione di Anna Bianco (Adelphi, Milano 1992), le opere dello svizzero sono state affidate a vari traduttori. Ovvio che per tradurre Walser, in particolare testi come le *Märchenkomödien* o gli scritti microgrammatici (usciti già molti anni fa in francese, poi in inglese e in altre lingue, ma non ancora in italiano), la resa nella lingua straniera non può prescindere dal lavoro di analisi e interpretazione. C'è bisogno di traduttori che siano al tempo stesso, oltre che – o meglio prima ancora che – mediatori linguistici, conoscitori e interpreti del testo che volgono nella lingua straniera.

Negli ultimi due decenni, in riferimento alla letteratura svizzero-tedesca risultati pregevoli in ambito traduttivo sono stati raggiunti nei casi in cui le versioni venivano affidate a esperti dell'autrice o dell'autore in questione. Si pensi, per citare solo qualche caso, a Gottfried Keller come proposto da Annarosa Zweifel Azzone, ai testi di Friedrich Dürrenmatt nella resa di Eugenio Bernardi e nelle più recenti versioni di Donata Berra (cui è andato nel 2018 il prestigioso Premio italo-tedesco di traduzione letteraria per la *Guerra invernale nel Tibet*, per i tipi Adelphi), a Mariella Mehr tradotta da Anna Ruchat, ai volumi di Friedrich Glauser curati da Gabriella De' Grandi. È innegabile che la familiarità con un'autrice o un autore da parte di chi traduce influisca positivamente sulla qualità della versione straniera.

Duole dover constatare che un editore prestigioso come Adelphi, cui il Wal-

ser italiano deve moltissimo, proponga testi che sembrano voler soprattutto stupire il pubblico e che, se sottoposti a vaglio critico traduttivo, non possano essere encomiati come le prime opere dello svizzero stampate dall'editore milanese. Un editore, tra l'altro, che da sempre ha un fiuto straordinario nel selezionare gli autori che propone. Per citare un esempio recente, chi qui legge è stata letteralmente rapita dal volume di Simon Winchester *Il professore e il pazzo* (Adelphi, Milano 2018; ed. or. *The Surgeon of Crowthorne: A Tale of Murder, Madness and the Making of the Oxford English Dictionary*, Penguin, Harmondsworth 1988, in America pubblicato con il titolo *The Professor and the Madman: A Tale of Murder, Insanity and the Making of the Oxford English Dictionary*), testo già accessibile al lettore italiano con il titolo *L'assassino più colto del mondo* (trad. it. di Cristina Leardini, Mondadori, Milano 1999) e che Adelphi ha molto meritevolmente riproposto, nella stessa versione di Mondadori, affiancandolo agli altri libri in catalogo dello stesso autore e non rifuggendo dai paratesti omografici dell'originale. Al momento, il film anglo-irlandese *Il professore e il pazzo* tratto dal libro è nelle sale italiane

Gli scritti contenuti nel volume di Friedrich Glauser *Dada, Ascona e altri ricordi* permettono di apprendere numerosi dettagli relativi alla biografia di colui che è ormai considerato tra i maggiori giallisti germanofoni del Novecento (in Svizzera secondo solo a Friedrich Dürrenmatt, che ammetteva tra l'altro il debito nei suoi confronti) nonché di entrare nel merito dell'atmosfera culturale della Confederazione dei primi decenni del XX secolo, periodo particolarmente significativo per i vari ambiti artistici elvetici. Nel febbraio del 1916 nasce a Zurigo presso il Cabaret Voltaire, sito nella Spiegelgasse, il Dadaismo; come è noto, gli artisti che qui si cimentavano nel can-

to, nella recitazione, in varie forme di *happening* erano di diverse nazionalità (polacchi, tedeschi, rumeni). L'unico svizzero era il giovanissimo Glauser, che in qualità di cassiere ebbe modo di assistere ai vari incontri nonché di conoscere personalità come Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Leonhard Frank, Hans Arp. Di tali artisti egli presenta nel saggio *Dada* ritratti spesso ironici e scanzonati che ben evidenziano l'acume e lo spirito d'osservazione del giallista: Ball ha rughe profonde «che sembrano simboli sacri difficili da decifrare – geroglifici» (p. 34); Hennings è colta nel momento in cui, mentre saliva con un gruppo di artisti a Vallemoggia, «sospingeva la capra» (p. 44) donata ai letterati dal proprietario dell'alpe; Tzara è caratterizzato come «bluffatore affettato». (p. 36). Oltre a questo saggio, un contributo fondamentale in riferimento alla *humus* culturale elvetica del tempo è *Ascona. La fiera dello spirito*, in cui è descritta la cerchia di artisti, psicologi, medici, letterati, filosofi, ballerine che gravitava attorno al Monte Verità, fucina sia di fermenti culturali destinati a lasciare il segno, sia di tendenze modaiole effimere. In questo scritto emergono con particolare evidenza il senso dell'umorismo, il distacco e la lucidità che mai abbandonarono l'autore, nonostante facesse uso di morfina; godibilissimo il ritratto del giovane poeta cui nel testo viene attribuito il nome di Willy, che si configura come lo stereotipo del finto impegno sociale.

Degli scritti raccolti nel volume, soltanto uno, *Sul fondo*, è inedito, gli altri erano già stati proposti, sempre nella traduzione di Gabriella De' Grandi, nel 1991 da Sellerio e vengono qui ristampati dopo essere stati rivisti. *Sul fondo* è un testo particolarmente istruttivo in quanto lascia emergere che Glauser, ironico e distaccato nei suoi *Berichte* culturali, era costantemente pervaso da una inquietudine esistenziale che lo induceva a vagare

incessantemente e a esperire una precarietà lavorativa che lo portò a vivere in prima persona in quei contesti (ad esempio la legione straniera e l'istituto psichiatrico) che costituiscono l'ambientazione dei suoi romanzi gialli.

Le notazioni biografiche assumono nei vari testi un carattere molto diverso: un tono fresco contrassegna *Il collegio rurale*, in cui l'autore ricorda il periodo trascorso appunto presso un collegio internazionale elvetico per rampolli di buona famiglia; esotica è l'atmosfera del servizio in Africa presso la legione straniera (*Nella rocciosa valla africana*); *Tra le classi* palesa l'impegno sociale del giallista, attento osservatore dei cambiamenti in atto.

Il libro si legge con interesse e con piacere anche grazie alla traduzioni rispettose dell'originale, piane e al tempo stesso poetiche di Gabriella de' Grandi. La postfazione di Christa Baumberger, nota esperta di Glauser (si veda la sua monografia *Resonanzraum Literatur. Poliphonie bei Friedrich Glauser*, Fink, München 2006), costituisce una vera e propria bussola in quanto offre al lettore una incisiva e chiara ricognizione sulle problematiche e sui temi della produzione glauseriana, evidenziando per altro adeguatamente un tratto formale decisivo della sua scrittura, ossia il «tono calmo, sereno, sobrio con cui racconta [...] senza pathos né autocommiserazione» (p. 133). Il tono costantemente contenuto e sommo con cui egli riferisce sia sul dadaismo che sulla propria biografia è anche il segno distintivo dei suoi gialli, in cui vicende spesso inquietanti e grottesche – si pensi in particolare a *Matto regiert*, ambientato in una clinica psichiatrica – vengono narrate con estrema leggerezza e naturalezza, dando vita in tal modo a un deliberato contrasto tra forma e contenuto che può ricordare, in tono minore, lo spirito della scrittura kafkiana, sospesa tra razionalità espressiva e stupore semantico.

L'editoria italoфона non si limita a pubblicare i classici – come nel caso dei testi sopra commentati – della letteratura svizzero-tedesca, ma si apre anche ad autrici ed autori delle ultimissime generazioni e a testi, invero stimolanti, che solo qualche decennio fa sarebbero stati bollati come paraletteratura. L'industria culturale elvetica, non particolarmente prolifica, ha recentemente prodotto un film che ha avuto un notevole successo: *Wolkenbruch*, per la regia di Michael Steiner. Si tratta della trasposizione cinematografica dell'accattivante romanzo di Thomas Meyer, *Wolkenbruchs wundersame Reise in die Arme einer Schickse* (Diogenes, Zürich 2014, di seguito indicato come WB; 1ª ed. 2012). È probabilmente dal film del 2010 *Der grosse Kater*, tratto dalla novella omonima dell'affermato Thomas Hürlimann, che adattamenti cinematografici di opere letterarie elvetiche non avevano in Svizzera una tale risonanza. L'opera d'esordio di Meyer è davvero un «Entwicklungsroman im Stile Woody Allens», come si legge nella quarta di copertina dell'originale che riporta una recensione del romanzo uscita nella FAZ. Il titolo 'epico' che contiene il termine 'Schickse' spiegato nel glossario tedesco e italiano («una bella donna o ragazza non ebrea che potrebbe essere una tentazione per uomini o ragazzi ebrei», Glossario, p. non numerata), è reso nella nostra lingua non con un titolo della stessa valenza narrativa, bensì con il proverbio yiddish «Non tutte le sciagure vengono dal cielo» (p. 133) anteposto alla seconda parte del romanzo.

Il testo tedesco risulta peculiare dal punto di vista linguistico e non è di agevolissima traduzione, nonostante il registro quotidiano mantenuto nel corso della vicenda. Le difficoltà non sono dovute al fatto che l'autore di tanto in tanto alterna parole yiddish (*challah*, *shebbat*, *sukkot*, *kippab*) al tedesco, bensì al fatto che utilizza per episodi e dialoghi che si svol-

gono nella comunità ebraica di Zurigo un'ibridazione tra *Hochdeutsch* (o meglio *Schriftdeutsch*, come il tedesco standard è designato in Svizzera) e *Schweizerdeutsch*, ibridazione commissionata con elementi yiddish e di cui più volte viene sottolineata la singolare pronuncia. Un esempio per tutti: «Di Schpajskart, sajt asoj git!» (WB, 29). Tale strategia spesso produce un irresistibile effetto comico. Il traduttore Franco Filice rinuncia – soluzione condivisibile – a proporre in italiano qualche forma di ibridazione comparabile a quella dell'originale, optando piuttosto per l'inserimento di parole yiddish in corsivo e per calchi, sempre in corsivo, di parole tedesche sulla scorta dell'ebraico (ad es. «scrivere una lettera lampo», p. 43, per «einen blitzbrief [schreiben]», WB, 36). Le parole in corsivo vengono poi spiegate in un glossario che appare decisamente più esile rispetto al *Glossar* in appendice all'originale tedesco. Al testo italiano non manca la componente comico-umoristica, sebbene si perda il peculiare sapore dell'originale derivante dal contrasto tra lo *Zürideutsch* evocativo di un universo metropolitano e il carattere provinciale dello yiddish della comunità ebraica zurighese. Davvero un contesto transculturale, sia a livello di personaggi che di strutture linguistiche, che per taluni aspetti può ricordare, a un livello diverso, l'atmosfera di *White Teeth* (2000), pluripremiato libro d'esordio di Zadie Smith ambientato nella multietnica Londra degli anni Novanta (trad. it. di Laura Grimaldi, *Denti bianchi*, Mondadori, Milano 2005). C'è tuttavia da precisare che, rispetto alla Londra di due decenni fa, della Zurigo odierna viene evidenziata – attraverso un episodio, di per sé comico, indicativo della *Weltanschauung* dei personaggi – la chiusura: il protagonista Matte, recatosi per volere dei genitori a Tel Aviv per trovare una fidanzata che sia ebrea, e non un'emancipata ragazza svizzera, si rende conto che

il contesto arabo è di vedute molto più aperte della comunità ebraica che vive nella miniaturistica metropoli zurighese. Questa indicazione pare alludere al rapporto conflittuale degli autori svizzero-tedeschi con la patria, problematicità che fa capolino anche tra le pagine di una narrazione improntata a comicità e umorismo come appunto quella in cui vengono raccontate le mirabolanti vicende dello sprovveduto Matte Wolkenbruch.

Anna Fattori

CONVEGNI E SEMINARI: RESOCONTI E BILANCI

«*Lessing im Dialog*» – *Zweites deutsch-italienisches Colloquium zur Literatur der Aufklärung* (DICOLA), Bologna, 10. April 2019

Die literaturwissenschaftliche Aufklärungsforschung hat in den letzten Jahren in der Auseinandersetzung mit zentralen Akteuren der Epoche neue Impulse erhalten. Wie in anderen Bereichen des Faches ist hier in Einzelstudien oder Tagungen und Sammelbänden der Autor zum Ausgangspunkt geworden, von dem aus literaturhistorische Konstellationen, Themen, Diskurse und ideengeschichtliche Zusammenhänge der Epoche erschlossen und neu konturiert wurden (exemplarisch vgl. *Friedrich Nicolai im Kontext der kritischen Kultur der Aufklärung*, hrsg. v. Stefanie Stockhorst, V&R unipress, Göttingen 2013). Dies gilt auch und vor allem für Gotthold Ephraim Lessing. Man denke an Hugh Barr Nisbets umfassende *biographie intellectuelle* (Hugh Barr Nisbet, *Lessing. Eine Biographie*, Beck, München 2008), an Sammelbände zu Lessings Ästhetik (*Unordentliche Collectanea: Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theorie-*

bildung, hrsg. v. Jörg Robert – Friedrich Vollhardt, De Gruyter, Berlin 2013), zu seiner Religionsphilosophie und Toleranz-Auffassung (*Gottbold Ephraim Lessings Religionsphilosophie im Kontext: Hamburger Fragmente und Wolfenbütteler Axiomata*, hrsg. v. Christoph Bultmann – Friedrich Vollhardt, De Gruyter, Berlin-Boston 2011; *Die drei Ringe. Entstehung, Wandel und Wirkung der Ringparabel in der europäischen Literatur und Kultur*, hrsg. von Achim Aurnhammer – Giulia Cantarutti – Friedrich Vollhardt, De Gruyter, Berlin 2016), zu einzelnen Gattungstraditionen (Michael Multhammer, *Lessings 'Rettungen'. Geschichte und Genese eines Denkstils*, De Gruyter, Berlin u.a. 2013), zu Fragen der Dramaturgie (Gisbert Ter-Nedden, *Der fremde Lessing. Eine Revision des dramatischen Werks*, hrsg. v. Robert Vellusig, Wallstein, Göttingen 2016) sowie zu Übersetzung und weiteren Aspekten des europäischen Kulturtransfers (Susanne Brüggemann, *Tableau oder Handlung? Zur Dramaturgie Diderots und Lessings*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017; *Gallotropismus: Bestandteile eines Zivilisationsmodells und die Formen der Artikulation. Gallotropisme – les composantes d'un modèle civilisationnel et les formes de ses manifestations*, hrsg. v. Wolfgang Adam – Ruth Florack – Jean Mondot, Winter, Heidelberg 2016).

Zuletzt hat Friedrich Vollhardt in einer großen Synthese seine Lessing-Studien zusammengeführt und um die Ergebnisse seiner neuen Forschungen ergänzt. Es geht um Vollhardts Monographie *Gottbold Ephraim Lessing: Epoche und Werk*, erschienen bei Wallstein, Göttingen 2018. Natur und Recht, Aufklärung und Religion, Individualität und Autorschaft – auf diese Schlagworte bringt Vollhardt seine Zugänge zu Autor, Werk und Epoche. Lessings Denken teilt aus dieser Perspektive in vieler Hinsicht «mehr mit dem Späthumanismus

der Leibniz-Ära [...] als mit dem Subjekt- und Freiheitsbegriff der Weimarer Klassik, auf den es gleichwohl vorausweist» (*ebd.*, S. 19). Damit wird auch ein neuer Blick auf die vielfältigen Formen und Gattungen von Lessings literarischen und publizistischen Aktionen gelenkt: auf seine (werk-)politischen Strategien und polemischen Kritiken auf der einen, seine antiquarische und traditionsbewusste Gelehrsamkeit auf der anderen Seite. Das Bild des mustergültigen Aufklärers wird dadurch differenzierter, aber auch brüchig: Das «aus den Festreden vertraute Lessing-Bild» (*ebd.*, S. 9) ist, wie es in der Einleitung des Buches heißt, dringend revisionsbedürftig. Schnell ist, so Vollhardt, von Lessing als dem Streiter für «Wahrheit» und «Toleranz» die Rede (vgl. *ebd.*, S. 18). Aber um welche 'Wahrheit' geht es Lessing und wie kann man sein bisweilen durchaus polemisches Agieren im literarischen Feld angemessen beschreiben? «Müssen wir», fragt Vollhardt, «unsere geläufigen Annahmen über den Autor und seine Epoche entsprechend korrigieren?» (*ebd.*, S. 9)

Diese Einladung zu Dialog und Diskussion haben die Organisatorinnen, Teilnehmerinnen und Teilnehmer angenommen, um sich im Rahmen des zum zweiten Mal in Bologna tagenden «Deutsch-italienischen Colloquiums zur Literatur der Aufklärung» ('DICOLA') aktuellen Fragen der Lessing-Forschung – ausgehend von und in Auseinandersetzung mit Vollhardts neuer Monographie – zu widmen. Das Thema *Lessing im Dialog* war dabei in seiner Mehrdeutigkeit und Offenheit bewusst gewählt – zum einen wurde auf das Format des Colloquiums selbst Bezug genommen, das die Möglichkeit bot, in einem konzentrierten Rahmen binationale Fachgespräche über Lessing und seine Rezeption zu führen, zum anderen war es Ziel der Veranstaltung, den Blick auf For-

men des Dialogs – im engeren Sinne – bzw. von ‘Dialogizität’ in weiterem Sinne in Lessings Werk und seiner Rezeption zu lenken.

Diesem Vorhaben entsprechend wurde das Colloquium mit einer Vorstellung und Diskussion der Lessing-Monographie eröffnet. Das Gespräch mit Friedrich Vollhardt führte Chiara Contorno, die auch die anschließende Publikumsdiskussion moderierte. Im Zentrum standen zum einen konzeptionelle Fragen. So präsentiert sich die umfangreiche Studie weder als Biographie noch als Handbuch, vielmehr stellt Lessing für Vollhardt den Dreh- und Angelpunkt bei der Neuvermessung der Epoche der deutschen Aufklärung dar. Nachgezeichnet werden – um einen der Hauptaspekte herauszugreifen – die religionsphilosophischen Diskurse, in denen Lessings Werk zu verorten ist und deren Verlauf er gerade in den 1770er Jahren (Stichwort ‘Fragmentenstreit’) andererseits maßgeblich geprägt hat. Zum anderen waren die von Vollhardt neu entdeckten italienischen Quellen Lessings (z.B. zum *Nathan*) Thema des Gesprächs – die Bedeutung Italiens und italienischer Literatur für das Werk des Autors herausgestellt zu haben, gehört zu den innovativsten Erkenntnissen der neuen Monographie, zumal sich der ‘transkulturelle’ Blick der Lessing-Forschung bislang fast ausschließlich auf Frankreich gerichtet hat (vgl. jedoch die Studien von Lea Ritter Santini). So spricht beispielsweise einiges dafür, dass Lessing in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel eine Gedichtausgabe des nonkonformen Dominikaners Tommaso Campanella (*Scelta d'alcune Poesie Filosofiche Di Settimontano Squilla: Cavate da < suo > libri detti La Cantica, 1622*) studierte. Das hier enthaltene Sonetto cavato dalla parabola di Cristo in S. Luca, eine Adaptation des biblischen Samariter-Gleichnisses, mag Lessings Pläne zu

einem Samariter-Drama verstärkt haben. Italienisch inspiriert ist auch *Emilia Galotti* – nicht nur mit Blick auf das *setting* der Handlung: Der Lucrezia-Stoff, der für das Drama von herausragender Bedeutung ist, wird ausgehend von Augustinus in der italienischen Literatur unter anderem von Giambattista Marino und Benedetto Micheli (*Pe' Lucrezia*) adaptiert. Bereits in den Novellen des Humanisten Matteo Bandello bekennt Lucretia, durch die gewaltsame Umarmung erotisches Begehren empfunden zu haben – eine Schuld, die nun durch ihren Tod gesühnt werden müsse. Diese provozierend anzüglichen Umdeutungen habe Lessing, so Vollhardt, gekannt. So wird in der *Hamburgischen Dramaturgie* die Frage aufgerufen, ob ein Autor die überlieferten «Facta» ändern und eine Lucretia nicht auch «verbuhlt» schildern dürfe (*ebd.*, S. 290ff.), womit unverkennbar auf die renascimentalen Lucrezia-Dichtungen referiert werde. Vollhardt erläuterte vor diesem Hintergrund, welche literarische sowie religiöse Bedeutungsschicht in der berühmten Tötungsszene («Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige!») zu berücksichtigen ist. Bislang wenig berücksichtigt wurde auch die Italienreise, die Lessing 1755 absolvierte. Die Begegnung mit Kunst und italienischer Kultur spielen dabei eine erstaunlich untergeordnete Rolle, von Belang ist für Lessing vielmehr der intellektuelle Austausch mit Gelehrten und Wissenschaftlern, die Besichtigung von Bibliotheken und der Erwerb von Büchern. Er besorgte sich u.a. die *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio* (Firenze, 1742) des Bibliothekars der *Libreria Stroziana*, Domenico Maria Manni, der vor allem die Zensurgeschichte des *Novellino* und die Atheismus-Vorwürfe gegen Boccaccio beleuchtet – Aspekte, die Lessing interessiert haben dürften und die, so Vollhardt, die

Konzeption der Ringparabel mitangeregt haben.

An die einleitende Diskussion anschließend untersuchten die folgenden Beiträge Fragen, von Gattungstheorie, Kulturtransfer, Übersetzung und Adaptation.

Michael Multhammer («*Trialog? Dialog? Monolog? Zu Lessings Rolle im sogenannten Briefwechsel über das Trauerspiel*») fragte nach Lessings Rolle im *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Der erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts so bezeichnete und nie für die Publikation vorgesehene *Briefwechsel über das Trauerspiel* der drei Freunde Lessing, Nicolai und Mendelssohn ist eines der herausragenden poetologischen Dokumente des 18. Jahrhunderts. Bislang standen – im Einzelnen durchaus kontrovers, aber in der Sache ergiebig – ideengeschichtliche Fragestellungen im Fokus der Forschung. Multhammers Vortrag fokussierte dagegen die praxeologische Dimension des privaten Briefwechsels der Freunde, um zweierlei zu erweisen: Erstens vermittelt eine isolierte Auswahl und Zusammenstellung jener Briefstellen, die sich mit dem bürgerlichen Trauerspiel befassen, einen völlig falschen Eindruck der tatsächlichen Kommunikation. Dies betrifft stilistische Eigenschaften, Argumentationsgänge, die Frequenz der Briefe sowie zeitgleich erörterte Themen und einiges mehr. Zudem entsteht durch die Verkürzung und Auswahl der Eindruck, dass es sich beim *Briefwechsel über das Trauerspiel* um einen systematischen Traktat handelt, was keineswegs der Fall ist. Erst eine Analyse vor epistolarem Hintergrund erklärt den besonderen Tonfall der Briefe – allen voran Lessings. Denn diese sind bei weitem nicht nur 'freundschaftlich', wie das gerne behauptet wird. Sie weisen vielmehr eine einzigartige epistolare Schreibweise auf, deren Stilistik Multhammer im Detail analysierte.

Im Dialog steht Lessing aber auch mit

literarischen Traditionen, wie Jörg Robert (*Grenzen der Künste und Autonomie der Kunst – Lessing und das Lehrgedicht*) am Beispiel des Lehrgedichts vorführte. In seinem Vortrag zeichnete Robert Lessings kontinuierliche Auseinandersetzung mit der 'didaktischen' bzw. 'dogmatischen' Poesie von den frühen Lehrgedichten über die Schrift *Pope ein Metaphysiker!* bis zum *Laokoon* nach. Das im Kontext der *Querelle-Debatte* stehende Fragment *Aus einem Gedichte an den Herrn M*** thematisiert bereits die aporetische Stellung des Lehrgedichts zwischen Wissen und Literatur: Lessing muss, um die Relevanz der Dichtung für sein Zeitalter zu behaupten, alles Erdichtete aus ihr verbannen. Schon in der Schrift *Pope ein Metaphysiker* wird dann das Lehrgedicht – im Gefolge des Aristoteles – aus dem Kreis der Dichtung ganz ausgeschlossen. Diese Linie setzt sich in der bekannten Kritik der 'malenden' Dichtung im *Laokoon* fort. Robert zeigte an der vernichtenden Kritik von Hallers *Alpen*, wie Lessing für die Dichtung eine doppelte Autonomie reklamiert: gegenüber der Wissenschaft und gegenüber der Malerei. Der *Laokoon* steht damit am Endpunkt von Lessings Reflexion über die Eigenlogik der Dichtung, die weit über die Frage der (Inter-)Medialität hinaus auf Argumente der Autonomieästhetik verweist.

Eine sehr interessante Perspektive nahm Wolfgang Adam in seinem Vortrag über den *Gallotropismus bei Lessing* ein. Lessings ambivalente Position zwischen Anerkennung und polemischer Ablehnung der französischen Kultur und Literatur könne – so Adam – mit dem Konzept des Gallotropismus methodisch angemessen analysiert werden. An den in den einzelnen Lebensphasen sich verändernden Relationen zu Voltaire und Diderot zeige sich Lessings differenzierte Einstellung zu den großen französischen Vertretern des *Siècle des Lumières*.

Ausgehend von primären Rezeptionskontexten des *Nathan* blickte Marie Louise Wandruszka (*Die zensierte Aufklärung, zum Beispiel Nathan der Weise*) auf die heutige Aufführungspraxis. In der literaturwissenschaftlichen Behandlung von Lessing Drama falle die Tendenz auf, das Stück gegen den Strich zu lesen und es unangemessen zu verdünnen. Diese verfehlten oder verkürzten Lektüren prägen auch die Inszenierungen des *Nathan* der letzten Jahrzehnte. Drei Aspekte hob Wandruszka hier hervor: 1. Das Schlusstableau wird gegen Text und Regieanmerkungen (und auch gegen den Kupferstich der Erstausgabe) als Isolation Nathans interpretiert, womit das 'Blut' über die 'Adoption' siege. 2. Die Geschwisterlösung und die Erziehung Rechas werden als rationalistisch-sinnenfeindliche Elemente im Zeichen der 'Dialektik der Aufklärung' gelesen. 3. Nathans Schweigen über die Ermordung seiner Familie gilt als Symptom seiner Traumatisierung. Dass sich hier Nathans 'praktische' Religiosität, seine moralische, religiös indifferente Gesinnung manifestiert, werde hingegen übersehen.

Das Konzept des Dialogs bzw. der Dialogizität lässt sich mit einer speziellen Form der Rezeption, der Übersetzung, verbinden. Francesco Rossi (*Noch einmal Lessing in Livorno: Die italienische Übersetzung der Juden von Luigi Migliaresi*) stellte die erste italienische Übersetzung der *Juden*, die von Luigi Migliaresi besorgt und 1786 in Livorno gedruckt wurde, vor. Sie stellt nicht nur wegen des frühen Erscheinungsdatums, sondern auch wegen des Publikationskontextes einen interessanten Fall dar: Denn die Übersetzung zielte vor allem auf die «hebräische Nation» im Livorno des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Rossi analysierte die Übersetzung und die wesentlichen Abweichungen vom Original, sowohl in Bezug auf die Textgestalt

als auch im Hinblick auf die Charakterisierung des Protagonisten: Die Figur des Reisenden wird in Migliaresis Übersetzung zum Modell der *politesse* (it. *politezza, cortesia*, dt. 'Sittlichkeit', 'Höflichkeit'), aber nicht zum 'barmherzigen Samariter' (zu diesem dem Lessing'schen Werk zugrundeliegenden Motiv vgl. insbesondere Friedrich Vollhardt, *Gottfried Ephraim Lessing: Epoche und Werk*, a.a.O., S. 287-288). In Migliaresis Übersetzung hat man lediglich einen galanten Herrn jüdischer Abstammung vor Augen. Somit bleibt eine Komponente ausgespart, die für das ursprüngliche Drama von substanzieller Bedeutung ist, und dies in einem kulturellen Kontext, der an sich der aufklärerischen Gefühlskultur gegenüber eigentlich aufgeschlossen ist.

Astrid Dröse (*Schillers Nathan*) analysierte Friedrich Schillers Verhältnis zu Lessing. Während Schiller u.a. Lessings ästhetische Konzepte, Formen der Theoriebildung (vor allem *Laokoon*) und Elemente des bürgerlichen Trauerspiels (*Kabale und Liebe*) adaptiert, sieht er den *Nathan* kritisch: In *Über naive und sentimentalische Dichtung* gilt ihm Lessings Drama als Beispiel für eine misslungene Tragödie, an der er «den frostigen Stoff» wie auch die Komödienelemente («das Rasonierende») moniert. 1801 bearbeitete Schiller auf Wunsch Goethes den *Nathan* für die Weimarer Bühne. Die Änderungen und Ergänzungen stehen im Zeichen der Weimarer Bühnenästhetik; sie erfolgen insgesamt dezent, setzen aber entscheidende Akzente innerhalb der Handlungsstruktur und Figurenkonstellation. Insbesondere die Figur des Saladin – mit der sich Schiller bereits als Historiker befasst hatte (*Allgemeine Sammlung historischer Memoires*) – erfährt eine Neuinterpretation, indem Schiller die novellenken Elemente eliminiert. Sind diese für Lessing entscheidend, um den intertextuellen Bezug zu Boccaccio hervorzuheben, so erscheinen Schiller

Aspekte wie Hinterlist und Geldsorgen «plumb».

Die Veranstalterinnen nutzten die *journée d'étude* zu Lessing, um ein internationales und interdisziplinäres Vernetzungsprojekt zu begründen, das in den kommenden Jahren zügig ausgebaut werden soll. Anknüpfend an die Tagung *Deutsch-italienischer Kulturtransfer im 18. Jahrhundert* (Bologna, 2018) bildete das Colloquium *Lessing im Dialog* (Bologna, 2019) die zweite Veranstaltung einer Initiative mit dem Titel «DICOLA». Ziel soll es weiterhin sein, deutsche und italienische Forscherinnen und Forscher aller Qualifikationsstufen mit Arbeitsschwerpunkten in der Aufklärung enger zu vernetzen. So nahmen an den beiden Veranstaltungen etablierte Expertinnen und Experten, Post-Docs, Promovierende und auch Studierende aus Deutschland und Italien – als Vortragende wie auch als Moderatoren und Diskutanten – teil. Das Akronym DICOLA steht für «Deutsch-italienisches Colloquium zur Literatur der Aufklärung». Dicola bzw. Dicolon ist ein Begriff aus der Rhetorik und bezeichnet

einen aus gleich langen oder gleich gebauten Teilen gebauten Satz. Die Teile können parallel oder chiasmisch zueinanderstehen und bilden dabei eine semantische Einheit. In der Metrik bezeichnet Dicolon die Verbindung zwei verschiedener Versmaße innerhalb eines Gedichtes, z.B. in der Elegie oder in der Odendichtung. Zugleich bedeutet Dicolon aber auch Doppelpunkt, ein Satzzeichen, das etwas ankündigt – eine Aufzählung, eine Folgerung, eine Erläuterung oder auch eine direkte Rede. Dieses Bedeutungsspektrum umschreibt treffend das Vorhaben: im deutsch-italienischen Dialog neue Perspektiven auf die europäische Literatur der Aufklärung zu erschließen, inter- und transkulturelle Verschränkungen, Gegenläufigkeiten und Parallelismen zu erkennen und zu beschreiben. Das Thema 'Lessing' erwies sich hierfür als fruchtbarer Gegenstand. Die Fortsetzung des Dicola-Projekts (Bologna, 2020: *Weibliche Aufklärung in Deutschland und Italien*) ist in Planung.

Chiara Conterno – Astrid Dröse

NOTE CRITICHE

Pubblichiamo il testo Marco Maggi come contributo per ulteriori riflessioni

Postille al Dante di Benjamin

1. In un articolo pubblicato sulla rivista «Lettere Italiane», Piermario Vescovo discute la nostra interpretazione di un riferimento a Dante presente nell'opera di Walter Benjamin¹. Il passo in questione è contenuto nell'autotraduzione in lingua francese delle tesi *Über den Begriff der Geschichte* (*Sul concetto di storia*); in particolare, l'autore della *Commedia* è evocato all'interno della quinta tesi, di fondamentale importanza per la definizione del concetto di *Bild* (immagine), che in questa forma o in quella alternativa di *dialektisches Bild* costituisce il nucleo dell'epistemologia benjaminiana della conoscenza storica:

L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers de Dante qui dit: c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle².

È importante ricordare che, come mostra il manoscritto originale, il riferimento a Dante è contenuto in una postilla in calce al testo; ancor più, che tale postilla si interrompe prima della citazione del verso annunciato, lasciandone in sospeso l'identificazione.

All'interno della nostra monografia *Walter Benjamin e Dante*³, questo problematico riferimento è stato preso in esame a conclusione di un'analisi della presenza del poeta della *Commedia* in Benjamin; la quale presenza, a sua volta, è stata assunta come filo conduttore per lo studio

della concezione benjaminiana della lirica. Come è stato opportunamente rilevato da un recensore, anziché «limitarsi a un'ottica puramente congetturale o emendativa», nel nostro saggio abbiamo preferito condurre «un'indagine complessiva volta a confermare l'esistenza di una 'funzione-Dante' in Benjamin»⁴.

È pur vero che, come si rivela nei preliminari del libro, la citazione 'mancata' di Dante costituisce l'occasione genetica dell'indagine; occorre tuttavia aggiungere – oltre al fatto che, come detto, la ricerca si è proposta obiettivi più ampi – che il conseguimento di tali obiettivi è stato considerato condizione necessaria per l'interpretazione del passo in questione. In altre parole, si è ritenuto che soltanto sulla base dello studio della presenza complessiva di Dante in Benjamin, di per sé oggetto principale dell'inchiesta, fosse in seguito possibile tentare un'identificazione del verso citato *in absentia* nella versione in francese delle tesi sul concetto di storia.

A questa cautela e cauzione se n'è aggiunta un'altra, di natura teorica anziché filologica. Si dà il caso che un riferimento a Dante, di fondamentale importanza per lo sviluppo dell'argomentazione, sia presente in quello che è a oggi il più compiuto studio sulla nozione benjaminiana di *Bild*⁵. Tra gli intertesti decisivi per la formulazione di tale nozione (l'altro è l'introduzione alla *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel), la sua autrice, Sigrid Weigel, indica infatti alcune terzine alla fine del *Paradiso*:

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond'elli indige,
tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne⁶.

Il collegamento intertestuale con Dante è motivato dalla presenza, nella versione originale di *Über den Begriff der Geschichte*, del verbo *aufblitzen* (balenare, lampeggiare)⁷, che la studiosa collega al *fulgore* del verso 141. Weigel osserva che, in questi versi di Dante, Benjamin poteva trovare esposte e condensate le coordinate essenziali della sua concezione dell'immagine: l'istantaneità dell'apparizione e la non-intenzionalità dell'apprensione. Il fatto che la studiosa ricordi queste terzine sulla base di un'approfondita e minuziosa indagine sul concetto di *Bild*, rafforza in maniera significativa la proposta; la quale inoltre è avvalorata dal fatto che Dante è evocato da Weigel sulla base esclusiva della versione originale in tedesco, nella quale, come detto, non compare il nome del poeta (per questo motivo abbiamo parlato, in relazione all'intuizione soggiacente a questa lettura, di «rabdomatico riferimento»)⁸.

In *Walter Benjamin e Dante*, cui rimandiamo per quest'aspetto, abbiamo esaminato le proposte alternative formulate in sede critica, nello specifico da Georges Didi-Huberman e da Andrew Benjamin⁹; abbiamo inoltre fornito alcune pezze d'appoggio all'ipotesi di Weigel, che qui ricordiamo sinteticamente: 1) nella quasi totalità delle traduzioni in lingua francese della *Commedia* disponibili al tempo della redazione dell'autotraduzione delle tesi sul concetto di storia, il *fulgore* di *Paradiso* XXXIII è tradotto con *éclair*, sostantivo con il quale Benjamin rende il verbo *aufblitzen*; 2) in un appunto relativo alle tesi, Benjamin descrive l'immagine dialettica come *Kugelblitz* ('fulmine sferico'), immagine che richiama il *cerchio* del verso 134 e, prima ancora, la forma circolare dell'immagine della Trinità (vv. 115-117); 3) la locuzione *wahres Bild* dell'originale è un calco del latino *vera imago*, espressione usata per designare le icone acheropite del volto di Cristo, oggetto della rivela-

zione ricevuta da Dante ai vv. 127-131; 4) il «volto disvelato» di Cristo, associato alla «folgore» della conoscenza, compare in una pagina fondamentale di *Geist der Utopie* di Ernst Bloch, opera che, anche in chiave polemica, fu costante punto di riferimento per Benjamin¹⁰.

2. Nella sua disamina, Vescovo non cita questi argomenti supplementari né il lavoro di Weigel, attribuendoci, anzi, senza merito la paternità del «rabdomatico riferimento» all'ultimo canto del *Paradiso*¹¹. Egli riconosce in verità l'«ampia ricognizione» (p. 3) all'interno della quale sono incastonate le pagine sulle quali si appunta la sua discussione, ma preferisce affidarsi a un'indagine, questa sì, puramente congetturale ed emendativa¹².

A parere di Vescovo, *Par.* XXXIII, 133-141 «non presenta chiaramente gli elementi richiamati da Benjamin». Le motivazioni addotte riguardano da un lato il contenuto dell'immagine, dall'altro le modalità del suo apparire: «Dante descrive l'impossibilità della comprensione e descrizione 'geometrica' dell'*indoversi* divino, non certo l'apparizione (poco pertinente alla misurazione del *geomètra*) di una 'immagine del passato' (quindi 'storica')». Inoltre, tale immagine «dovrebbe ad un tempo essere colta come estremamente carica di attesa e significato in rapporto al presente e immediatamente dileguarsi, guizzando»; poco appropriato appare pertanto il riferimento (come dovrebbe essere quello di *Par.* XXXIII) a «una luce abbagliante che impedisce di fissare lo sguardo», poiché l'elemento richiesto dal contesto è invece quello di un impedimento «a carico del sottrarsi dell'immagine medesima» (p. 4).

Occorre anzitutto osservare che la metafora del *geomètra* ai vv. 131-133 costituisce un modello epistemologico della cognizione di altra natura (teologica) cui è intento Dante-personaggio; il quale

deve fronteggiare non già una presunta inefficacia di una specifica forma di razionalità, nella fattispecie quella *more geometrico*, bensì l'inattingibilità alla mente umana *tout court* del mistero della Trinità (la «vista nova»)¹³. Lo stesso rapporto si riproduce tra l'opera di Dante e quella di Benjamin, nella misura in cui l'epistemologia della conoscenza teologica del primo funge da modello per l'epistemologia della conoscenza storica del secondo. Lo comprovano alcuni materiali relativi alle tesi, nei quali il concetto di immagine dialettica viene declinato in rapporto a quello di «tempo messianico»: lo storico materialista «fonda [...] un concetto di presente come quell'adesso, nel quale, per così dire, sono disseminate e incluse schegge del tempo messianico. [...] Questo presente si condensa in immagini che si possono chiamare immagini dialettiche. Esse rappresentano una 'trovata salvifica' per l'umanità»¹⁴; inoltre, nella seconda tesi si afferma che la facoltà di evocare immagini dialettiche si fonda su una «debole forza messianica, a cui il passato ha diritto»¹⁵. Non dunque di necessità un'«immagine del passato» dev'essere presente nel testo di Dante evocato da Benjamin, essendo qui in questione non il contenuto della conoscenza, bensì le sue modalità.

Quanto a tali modalità, Vescovo mostra di fraintendere il testo di Dante, nella misura in cui indica nell'abbagliamento della visione, e dunque in un collasso della comprensione, l'effetto del *fulgore*; al contrario, è il lampo stesso a soddisfare la *voglia*, il desiderio di conoscenza del pellegrino. Come scrive Pietro Alighieri, all'origine di una tradizione esegetica ininterrotta sino al presente, Dante adotta l'immagine della folgore «pro revelatione divina»; nel Cinquecento, Trifon Gabriele spiega che l'aggettivo *percossa* va assunto come sinonimo di *illuminata*. Che poi tale «illuminazione» sia, come chiosa Chiavacci Leonardi, «brevissima ed intensa», non inficia bensì corrobora l'assunto.

Non c'è bisogno, osserviamo ancora con Scartazzini, di spiegare l'*in che*, che nel verso fa séguito al *fulgore*, parafrasando con *per cui, mediante il quale* e simili, come proposto da alcuni esegeti: «Quello che la sua mente voleva vedere venne nel fulgore»; che è quanto già affermava Francesco da Buti: «*in che*; cioè nel qual fulgore»¹⁶.

Agisce forse negativamente, ai fini di una corretta comprensione del verso, la lezione citata da Vescovo, senza estremi che ne consentano l'identificazione: «da un fulgore *che in* sua voglia venne». Tanto l'edizione secondo l'antica vulgata di Giorgio Petrocchi, quanto l'edizione critica di Federico Sanguineti riportano «da un fulgore *in che* sua voglia venne», in entrambi i casi senza lezioni alternative. Con l'inversione *in che / che in* va evidentemente perduta la coincidenza, sottolineata con icasticità dalla relativa di natura spaziale, tra il *fulgore* e il soddisfacimento della *voglia*¹⁷.

3. Nella *pars construens* dell'articolo, Vescovo propone un passo del *Purgatorio* «che contiene praticamente tutti gli elementi che si ritrovano nella stessa formulazione di partenza della quinta tesi» (p. 5). Si tratta dei versi 25-45 del canto XVII:

Poi piovve dentro a l'alta fantasia
un crucifisso, dispettoso e fero
ne la sua vista, e cotal si moria;
intorno ad esso era il grande Assüero,
Estèr sua sposa e 'l giusto Mardoceo,
che fu al dire e al far così intero.
E come questa imagine rompeo
sé per sé stessa, a guisa d'una bulla
cui manca l'acqua sotto qual si feo,
surse in mia visione una fanciulla
piangendo forte, e dicea: «O regina,
perché per ira hai voluto esser nulla?
Ancisa t' hai per non perder Lavina;
or m' hai perduta! Io son essa che lutto,
madre, a la tua pria ch' a l'altrui ruina».
Come si frange il sonno ove di butto

nova luce percuote il viso chiuso,
che fratto guizza pria che muoia tutto;
così l'immaginar mio cadde giuso
tosto che lume il volto mi percosse,
maggior assai che quel ch'è in nostro uso¹⁸.

Gli elementi della formulazione benjaminiana presenti in queste terzine sono identificati da Vescovo, da un lato, nelle «immagini del passato» in esse contenute, «posto che le due più importanti riguardano rispettivamente un episodio narrato nella *Bibbia* e uno nell'*Eneide*» (p. 8); dall'altro, nella descrizione dell'*immagine* che svanisce *a guisa d'una bolla*, indicato come «l'indubitabile riferimento sottinteso da Benjamin» (p. 7).

Ci siamo già soffermati sulla presunta necessità della presenza di immagini del passato; ci limitiamo ad aggiungere che, quand'anche tale condizione fosse richiesta, la tesi di Vescovo presuppone la storicità, alquanto problematica, di personaggi leggendari come ad esempio Lavinia. Lo studioso conclude ugualmente che «gli elementi risultano qui tutti e – usando un termine benjaminiano – in una *costellazione* che si ricomponne perfettamente, dettaglio per dettaglio» (p. 8). Di più, egli osserva come, con perfetta corrispondenza tra contenuto e modalità della rappresentazione, «in queste visioni si raccorda la funzione del 'venir meno' degli attori della vicenda a quella dello svanire della visione in sé» (p. 9).

Osserviamo prima di tutto che, nelle terzine di *Purgatorio* XVII, è sì presente un'immagine istantanea, caratterizzata dall'apparire improvviso e dal subitaneo dileguare; tale immagine non è tuttavia quella presente nelle tesi benjaminiane, nelle quali, invece di una bolla d'acqua, troviamo un lampo, l'*éclair* della versione francese, veicolato nell'originale dal verbo *aufblitzen*.

Va inoltre precisato che lo svanire delle visioni descritte in questo passo del *Purgatorio* è dovuto all'apparire di un

lume, del quale Dante asserisce espressamente la natura abbagliante. Scrive infatti a prosecuzione dei versi citati da Vescovo, a proposito del lume «maggiore assai che quel ch'è in nostro uso» che colpisce il volto del pellegrino: «Ma come al sol che nostra vista grava / e per soverchio sua figura vela, / così la mia virtù quivi mancava» (vv. 52-54). In questo canto, non nell'ultimo del *Paradiso*, l'occhio del *viator* è abbagliato da una luce insostenibile! Curiosamente, Vescovo adduce a questo proposito il referto dell'«esperienza comune», secondo la quale non è necessario, per essere risvegliati, essere colpiti da una luce «abbagliante e insostenibile», a ciò bastando «la luce del giorno» (p. 11-12)¹⁹.

Importa infine osservare che la coincidenza tra dileguare dell'immagine e dileguare del personaggio non è prerogativa esclusiva di questo canto della *Commedia*. Si citerà un esempio soltanto, particolarmente significativo perché coincide con la prima citazione in ordine cronologico di Dante nelle opere di Benjamin. È la conclusione del canto V dell'*Inferno*, che Benjamin colloca a suggello del saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe: «Appare così la ragione più intima dell'«atteggiamento del narratore». Poiché egli solo può compiere, nel sentimento della speranza, il significato dell'accadere, proprio come Dante accoglie in sé la disperazione degli amanti, cadendo «come corpo morto» dopo le parole di Francesca»²⁰.

4. A supporto della sua tesi, Vescovo propone tre ulteriori argomenti, desunti da ordini diversi: il primo da considerazioni di carattere generale sui canti centrali del *Purgatorio*; il secondo dall'analogia nei procedimenti formali tra tali canti e un testo benjaminiano anteriore alle tesi sul concetto di storia; il terzo basandosi su una spia di carattere lessicale.

I canti dal X al XVII del *Purgatorio*, argomenta Vescovo, costituiscono «un

contesto davvero centrale per il tema stesso dell'immagine e in particolare dell'immagine mentale nella *Commedia*» (p. 8). In essi si assiste a un progressivo passaggio dalla «fissità» delle sculture descritte nei canti X e XII, all'«apparizione istantanea e incatturabile» (p. 6) delle immagini dei canti seguenti. Queste ultime hanno come supporto non una materia fisica, bensì la mente del pellegrino; osservazione che induce Vescovo ad applicare a questo passo l'ipotesi, formulata da Tavoni, della *Commedia* come *visio in somniis*, come sequenza di immagini oniriche²¹.

Nel condurre tale operazione, osserva Vescovo, Dante fa ricorso ai riferimenti intermediali disponibili alla sua epoca, ovvero «il repertorio mnestico del sogno e della visione» (p. 7). Secondo lo studioso la medesima strategia è adottata da Benjamin per delineare i caratteri dell'immagine dialettica, ovviamente attraverso il riferimento ai *media* disponibili nella sua epoca, quella della riproducibilità tecnica:

l'idea della *dialektisches Bild* [...] individua nel particolare e nuovo ritrovato tecnico dell'immagine riprodotta (specialmente della fotografia rispetto all'immagine in movimento del cinema) il carattere della fissazione istantanea, con una differenziazione totale rispetto alla fissità materiale delle immagini delle arti plastiche fabbricate dall'uomo (p. 5-6).

Vescovo evoca in proposito un passo dei materiali relativi alle tesi recante il titolo *L'immagine dialettica*:

Se si vuole considerare la storia come un testo, allora vale per essa ciò che un autore recente dice dei testi letterari: il passato vi ha depositato immagini che si potrebbero paragonare a quelle che vengono fissate da una lastra fotosensibile: «Solo il futuro ha a sua disposizione acidi abbastanza forti da sviluppare questa lastra così che l'immagine venga ad apparire in tutti i suoi dettagli. Non poche pagine di Marivaux e di Rous-

seau possiedono un senso misterioso, che i lettori contemporanei non hanno potuto decifrare pienamente»²².

Si osserverà in questo passo il particolare angolo da cui è osservata la tecnica fotografica. Il *tertium comparationis* della metafora mediale è costituito dalla latenza dell'immagine sulla lastra fotosensibile, analoga al tempo richiesto affinché gli eventi storici pervengano a leggibilità. Il *medium* fotografico non è dunque evocato in tema di istantaneità, a ben vedere di per sé problematica in questo contesto, il quale chiama in causa la *fissazione* delle immagini piuttosto che la loro evanescenza.

Anche la tematica del sogno risulta assai poco pertinente al contesto delle tesi benjaminiane e della nozione di *dialektisches Bild* in particolare. In una lettera a Gretel Adorno del 1935, Benjamin scrive che l'immagine dialettica «non riproduce il sogno», bensì contiene «le istanze, il punto di irruzione del risveglio». Questa riflessione asurge a programma del grande progetto su Parigi e Baudelaire, definito nei materiali preparatori «un esperimento di tecnica del risveglio [*Technik des Erwachens*]». Nelle stesse pagine, in diretta connessione con le tesi sul concetto di storia, l'opera dello storico materialista è descritta come «l'irruzione improvvisa della coscienza risvegliata». «L'adesso [*Jetzt*] della conoscibilità – scrive ancora Benjamin – è l'attimo del risveglio»²³.

Se infine il canto XVII del *Purgatorio* costituisce un luogo principale di definizione della tematica dell'immagine, altrettanto e a maggior ragione ciò può dirsi del canto XXXIII del *Paradiso*²⁴. Qui la riflessione sull'*alta fantasia*, impostata appunto nel canto centrale del *Purgatorio*, giunge a compimento, nell'esinanire di questa facoltà al cospetto dell'illuminazione prodotta dal *fulgore*. L'effetto di quest'ultimo è reso con il verbo *per-*

cuotere («se non che la mia mente fu *percossa*», v. 140), che echeggia *Purg.* XVII, 41 («nova luce *percuote* il viso chiuso»); a questo proposito vale ancora la pena osservare, sulla scorta di Francesco Torraca, che l'effetto di quest'azione è propriamente un risveglio: «*Percossa*: riscuote l'attenzione con forza». Comune ai due canti è infine la fenomenologia dell'attenzione concentrata sul proprio oggetto, nei versi sui 'ratti' dell'*immaginativa* di *Purg.* XVII, 13-18 e in quelli sul «geomètra» immerso nelle sue elucubrazioni («tutto s'affige») di *Par.* XXXIII, 133-135.

Allargando la visuale oltre le tesi sul concetto di storia, Vescovo propone – veniamo ora al suo secondo argomento complementare – un accostamento tra il procedimento formale in atto nel canto XVII del *Purgatorio*, in altra sede codificato come «cfrasi con spettatore», e quello della prosa di *Infanzia berlinese* dedicata alla Colonna della Vittoria, nella quale compare un riferimento alle illustrazioni di Doré per la *Commedia*²⁵.

Con la formula «cfrasi con spettatore» Vescovo si riferisce alla descrizione di opere visuali la quale «contempla nel testo la diretta presenza di un personaggio-spettatore, che manifesta così, in parallelo alla descrizione dell'opera d'arte, il proprio grado di coinvolgimento di fronte all'immagine»²⁶. Si tratta, a detta dello stesso studioso, di una classe di testi «tutt'altro che povera nella letteratura medievale e rinascimentale europea»²⁷ (e si potrebbe senz'altro aggiungere moderna e contemporanea)²⁸, per quanto i canti centrali del *Purgatorio* ne forniscano un esempio illustre. Il riferimento contenuto nella citata prosa benjaminiana non riguarda d'altra parte la seconda cantica, bensì la prima, contenendo un accenno alle «siderografie di Doré per l'*Inferno* di Dante».

L'intertestualità con *Purgatorio* XVII è infine argomentata a partire dalla presenza del lessema *guizza* al verso 42

(«che fratto *guizza* pria che moia tutto»). Vescovo afferma che la forma verbale *buscht*, collocata nella prima frase della quinta tesi nella redazione originale in lingua tedesca, «equivale esattamente al *guizza* di Dante, senza alcun dubbio» (p. 11).

Qualche dubbio tuttavia è lecito sollevarlo. È pur vero (integriamo qui l'argomento di Vescovo) che il verbo (*vorbei*) *buschen* è reso con *guizza via* dai traduttori italiani delle tesi di Benjamin, da Solmi a Bonora-Ranchetti, al curatore delle *Opere complete*; ma è anche vero che tale verbo compare soltanto nella redazione originale, mentre nell'autotraduzione in lingua francese è sostituito dalla perifrasi *n'apparaît que dans un éclair*. Dal momento che il riferimento a Dante è presente esclusivamente nella versione francese, nulla autorizza a collegare *buscht* al *guizza* di *Purgatorio* XVII²⁹. La stessa occorrenza del verbo *guizzare* nelle traduzioni italiane delle tesi deve essere interpretata, a questo livello di analisi, come una possibile interferenza dantesca nella memoria del traduttore.

L'equivalenza tra *buscht* e *guizza* potrebbe in realtà essere ammessa, a condizione di presupporre un'influenza della *Commedia* già nella redazione originale delle tesi. *L'exploit* di Sigrig Weigel, che risale a Dante a partire dal verbo *aufblitzen*, potrebbe costituire sotto questo profilo un precedente invitante. Ogni riscontro intertestuale dovrebbe tuttavia essere preceduto da un raffronto con le traduzioni tedesche della *Commedia*, in primo luogo quelle conosciute da Benjamin³⁰, di cui non si trova traccia nel contributo in esame.

5. L'articolo di Vescovo è stato annunciato sul supplemento culturale di un quotidiano nazionale come la «serrata analisi» che, «facendo giustizia di fantasiose recenti attribuzioni», avrebbe restituito Benjamin alla sua statura di «strenuo let-

tore, e consenziente, della *Divina Commedia*. Asserti apodittici consoni all'intenzione di 'fare giustizia' sono frequenti nell'articolo, punteggiato da espressioni come *non c'è dubbio* (p. 6), *puntualmente* [leggi: *puntualmente*] (*ibid.*; poi di nuovo, 8), *indubitabile* (p. 6), *perfettamente, dettaglio per dettaglio* (p. 8), *tanta risulta l'esattezza dei riscontri* (p. 9), *precisamente* (p. 10), *esattamente [...] senza alcun dubbio* (p. 11). L'esperienza del confronto con il Dante di Benjamin, da ultimo con le obiezioni di Vescovo, ci conferma invece nella convinzione che, come scrive Benjamin stesso in un frammento giovanile, la giustizia «consiste nella condizione di un bene, che non può diventare un possesso», quantomeno nello studio dei fenomeni di intertestualità³¹.

In tali ambiti – soprattutto, ma non soltanto, nel caso di citazioni *in absentia* – lo spazio in cui si trova ad agire l'interprete è spesso proprio quello della fantasia e dei *phantasmata* del sogno, come suggerisce Maria Corti in un passo che mette in guardia dall'illusione, per quanto «decorosa», di individuare *la* fonte unica e definitiva di un testo:

studiando i fenomeni di intertestualità si ha a volte l'impressione che si dica qualcosa di meno chiaro, di meno rigoroso che non cercando semplicemente delle fonti. [...] Ma la letteratura, almeno in quanto fenomeno sociale, è fatta anche di rapporti mobili, a prima vista sfuggenti, simili a quelli che Boezio di Dacia nel bellissimo *De somniis* riferisce alle cose viste in sogno, quando l'uomo è in preda a forze che alle cose tendono a sostituire i loro *phantasmata* [...]. Come dire che noi recepiamo segnali o siamo eredi di risultati accumulati da altri ricercatori prima di noi, ma l'idea di una registrazione precisa dell'avvenimento artistico nella sua verità interna e nelle sue relazioni esterne è decorosamente illusoria. La letteratura è materia indocile, quindi creditrice di una nostra continua, metodica perplessità³².

L'esito di questa «continua, metodica perplessità» è la consapevolezza che non sempre, in questioni di intertestualità, il sogno dell'interprete può essere seguito da un risveglio.

Note al testo

¹ Piermario Vescovo, «Fratto guizza pria che muoia tutto». Walter Benjamin e un verso dantesco, in «Lettere Italiane», LXX, 1 (2018), pp. 3-15, che citiamo nel corpo con indicazione del numero di pagina tra parentesi tonde.

² Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Benjamin-Archiv, Ms 452-465, trad. it. in *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola – Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, pp. 61-70, qui p. 65.

³ Marco Maggi, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Donzelli, Roma 2017 (di qui in avanti WBD); la sezione discussa da Vescovo alle pp. 64-76.

⁴ Francesco Rossi, Recensione a WBD, in «Osservatorio critico della germanistica», a cura di Fabrizio Cambi, in «Studi germanici», 12 (2017), pp. 447-450, in part. p. 448. Si segnalano altresì le recensioni di Corrado Bologna, *L'immagine dialettica iscritta nell'aura di una «Vita nova»*, in «Il Manifesto», *Alias*, 4 giugno 2017, p. 4; Roberto Gilodi, *Processi sotterranei di lunga durata*, in «L'Indice dei Libri del Mese», dicembre 2017, p. 29; Leonardo Arigone, in «Rivista di studi danteschi», XVIII, 1 (2018), pp. 216-217; William Franke, in «Speculum», XCIII, 3 (2018), pp. 873-874.

⁵ Sigrid Weigel, *Der Blitz der Erkenntnis – Malerei und Photographie als Palimpsest von Benjamins Bilddenken*, in Ead., *Grammatologie der Bilder*, Suhrkamp, Berlin 2015, pp. 402-442, qui pp. 412-416; anche in versione inglese, *The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin's Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History*, in «Critical Inquiry», 41 (Winter 2015), pp. 344-366.

⁶ Si cita la *Commedia* nell'edizione Petrocchi.

⁷ «Das wahre Bild der Vergangenheit *buscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitz, ist die Vergangenheit festzuhalten». Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (1942), trad. it. *Sul concetto di storia*, cit., pp. 24, 26. Si ricorderà che nel 1918 Benjamin lesse insieme a Gershom Scholem il sonetto dantesco *Deh peregrini che pensosi andate*, che ha per tema l'icona del volto di Cristo nota come «Veronica». Cfr. *WBD*, p. 25, nota 4.

⁸ *WBD*, p. 69.

⁹ Cfr. *ivi*, pp. 67-69.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 71-76.

¹¹ Vescovo fa un uso particolare dell'aggettivo *rabdomantico*, il quale, anziché nel significato abituale di 'relativo ai rabdomanti e alla loro arte', attribuito per estensione a scoperte effettuate per mezzo di una sensibilità non ordinaria, viene assunto quale sinonimo di *enigmatico*, *misterioso*: «Nulla di 'rabdomantico' si offre, allora, se si suppone che Benjamin si riferisse al passo in cui Dante [...]» (8).

¹² La posizione di Vescovo si colloca all'esatto opposto di quella assunta da un altro interprete recente: «Siamo del parere che per venire a capo del problema non conti tanto l'identificazione del verso esatto di Dante a cui fa riferimento Benjamin, ma il riconoscimento della procedura interpretativa della storia elaborata dal poeta e al quale il filosofo tedesco si appoggia: non il singolo verso ma il suo metodo storico. Tutto ciò non vuol dire affatto ricostruire il rapporto di Benjamin con Dante – su questa via, al di là di citazioni generiche sparse nelle *Opere complete*, non si troverebbe nulla – quanto valutarne con esattezza un altro, quello con il grande dantista Erich Auerbach [...]». Fabrizio Denunzio, *La verticale del tempo: il Dante di Auerbach nella tesi V sul «Concetto di storia» di Walter Benjamin*, in «Rivista di studi danteschi», XV, 1 (2015), pp. 184-189, qui p. 185. Colmiamo qui una lacuna bibliografica presente nel nostro volume, aggiungendo alcune considerazioni su questo contributo. Va osservato che le presenze di Dante in Benjamin (raramente «generiche», in verità) vanno inquadrare

entro un'epistemologia che assegna alla citazione il ruolo di gesto conoscitivo fondamentale («scrivere storia è citare storia»; *WBD*, p. 13). Dalla rassegna di tali citazioni emerge un panorama di esperienze fondamentali del dantismo in Germania, all'interno del quale Erich Auerbach svolge un ruolo decisivo, ma non esclusivo; va anzi rimarcato che il rapporto di Benjamin con l'autore di *Figura* (opera che, come pure Denunzio riconosce, Benjamin non cita mai) è attraversato da profonde tensioni di natura teorica. Cfr. *WBD*, pp. 34-50; ampia bibliografia sul rapporto tra i due autori *ivi*, p. 8, nota 6.

¹³ Presso alcuni commentatori antichi (Benvenuto da Imola, le Chiose Vernon, Giovanni da Serravalle), la 'miniatura' del «geomètra» evoca il «momento del pericolo» nel quale, secondo Benjamin, appare l'immagine dialettica: essa alluderebbe infatti ad Archimede, tanto immerso nelle sue speculazioni da non rispondere al soldato che gli si era parato dinanzi, e che per questo lo uccise.

¹⁴ *Ms 442*, cit. in Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 74.

¹⁵ *Ivi*, p. 23.

¹⁶ I commenti di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Giovanni Andrea Scartazzini e Francesco da Buti, qui riportati, sono tutti presenti e consultabili in Dartmouth Dante Project, <<https://dante.dartmouth.edu/>> (ultimo accesso: 28 aprile 2019).

¹⁷ Cfr. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 tt., Arnoldo Mondadori, Milano 1966-1967, t. 4, p. 557 (*Le opere di Dante Alighieri*, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, vol. 7: *La Commedia*); *Dantis Alagberii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze-Firenze 2001, p. 562.

¹⁸ Vescovo trascrive *Lavinia* al v. 37, anziché *Lavina* come in Petrocchi e Sanguineti.

¹⁹ Vescovo riporta d'altra parte a comprova della sua tesi il seguente commento di Luigi Portirelli: «*Ma come al sol* ec., ma come manca, ed e [*leggi*: è] inabile ogni vista incontro al sole, che la vista nostra aggrava

ed opprime, e pel sovrachio suo lume vela, e nasconde se stesso, così [leggi: così] qui mancava la mia virtù visiva ad affissarsi in quell'oggetto che m'era davanti» (cit. a p. 12).

²⁰ Walter Benjamin, «*Le affinità elettive*» di Goethe, cit. in *WBD*, p. 24. Nel nostro saggio (p. 163) si è anche segnalata la coincidenza tra l'immagine della stella cadente nel romanzo di Goethe, lungamente meditata da Benjamin, e quella contemplata da Dante nel canto XV del *Paradiso*, nella quale è prefigurato il fulgore dell'ultimo canto. Si è altresì detto (p. 86) della visita di Benjamin ai mosaici di Ravenna nel 1936. Ora Donato Pirovano ci ricorda che la croce raffigurata nel mosaico absidale di S. Apollinare in Classe fornì l'ispirazione per la figurazione nel cielo di Marte (per questo aspetto cfr. inoltre le preziose indicazioni di Marcello Ciccuti, *Figure d'artista*, Cadmo, Fiesole 2002, p. 43).

²¹ Cfr. ora *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di Bernhard Huss – Mirko Tavoni, Longo, Ravenna 2019.

²² Ms 470, cit. in Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 83 (che cita da André Monglond, *Le Prérromantisme français, I: Le Héros prérromantique*, s.e., Grenoble 1930, p. XII).

²³ Le citazioni sono tratte dalla voce di Maurizio Guerri, *Sogno e risveglio, in Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, a cura di Andrea Pinotti, Einaudi, Torino 2018, pp. 147-150.

²⁴ Cfr. Mira Mocan, *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

²⁵ L'analisi di questo testo benjaminiano è condotta in *WBD*, pp. 60-64.

²⁶ Piermario Vescovo, *Ecfraresi con spettatore*, in «Lettere italiane», XLV (1993), pp. 335-360, qui p. 335.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. gli esempi di «dinamizzazione dello sguardo», comprendenti, tra gli altri,

esempi da Diderot, Winckelmann a Italo Calvino, in Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012, pp. 106-115.

²⁹ Analogo paralogismo a p. 4, dove Vescovo esclude la possibilità che il verso di Dante evocato da Benjamin sia quello del *lume* di *Par.* XXVIII, 16, sulla base della presenza del termine *image* nella traduzione francese delle tesi, presupponendo che a esso dovrebbe corrispondere nella *Commedia* il lessema *imago*.

³⁰ Cfr. *WBD*, pp. 12 e 33, nota 26.

³¹ Walter Benjamin, *Notizen zu einer Arbeit über die Kategorie der «Gerechtigkeit»* (1916), in *Frankfurter Adorno Blätter*, hrsg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Bd. 4, Edition Text + Kritik, München 1995, p. 41.

³² Maria Corti, *Intertestualità*, in Ead., *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, 2 voll., Bompiani, Milano 1997, vol. 2, pp. 15-32, qui p. 30. Cfr. in proposito, della stessa, *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969 e *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001. Consentanea la posizione in un recente contributo sullo stesso tema: «Dall'antichità a Chaucer, da Keats a Proust fino a Borges, l'intertestualità ha spesso come contenitore e correlativo simbolico il sogno, spazio di libera immaginazione e rielaborazione letteraria [...]». Chiara Lombardi, *Il dialogo intertestuale, in Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Carocci, Roma 2017 (1ª ed. 2014), pp. 81-107, qui p. 85. L'assunto è d'altra parte autenticamente benjaminiano: «le difficoltà essenziali della scienza storica non derivano, per Benjamin, soltanto dalla distanza del passato o dalle lacune della documentazione, ma anche da un *inconscio del tempo*, un principio dinamico della memoria di cui lo storico deve farsi al tempo stesso recettore – sognatore – e interprete». Georges Didi-Hubermann, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000, trad. it. di Stefano Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 100.

SEGNALAZIONI

A cura di Fabrizio Cambi

La raccolta, qui presentata, non ha pretese di completezza. Può essere arricchita anche grazie alle segnalazioni degli autori e dei traduttori da inviare a fabcambi@gmail.com

Saggi. Letteratura, cultura e storia

Chiara Adorisio – Lorella Bosco (hrsg. v.), *Zwischen Orient und Europa. Orientalismus in der deutsch-jüdischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert*, Narr Francke Attempto, Tübingen 2019, pp. 328, € 68

Stefano Apostolo, *Thomas Bernhards unveröffentlichtes Romanprojekt Schwarzbuch St. Veit. Das Konvolut, die Fassungen und ihre Deutung*, Korrektur Verlag, Mattighofen 2019, € 29,90

Roberta Ascarelli – Lucilla Albano (a cura di), *Lou Andreas-Salomé, la scrittura e il pensiero*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2019, pp. 162, € 18

Andrea Benedetti, *Tra parola e immagine: una rilettura dei Reiseberichte (1793) di Wilhelm Heinrich Wackenroder alla luce della circolarità ermeneutica*, Campanotto, Pasion di Prato (UD) 2019, pp. 224, € 25

Bruno Berni – Alessandra D'Atena (a cura di), *Autotraduzione. Obiettivi, strategie, testi*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2019, pp. 148, € 18

Walter Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, nuova ed. italiana a cura di Alice Barale, prefaz. di Fabrizio Desideri, Carocci, Roma 2019, pp. 460, € 43

Walter Benjamin, *Scritti autobiografici*, a cura di Hermann Schweppenhäuser – Rolf Tiedemann, trad. di Carlo Salzani, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 544, € 30

David Biale, *Il maestro della cabala. Vita di Gershom Scholem*, trad. di Gian Mario Cao, Carocci, Roma 2019, pp. 211, € 23

Maurice Blanchot, *L'ultimo a parlare*, a cura di Mario Ajazzi Mancini, Orthotes Editrice, Nocera Inferiore (SA) 2019, pp. 164, € 16

Raul Calzoni – Manuela Moroni (a cura di), *Passaggi, transiti e contatti tra lingue e culture: la traduzione e la germanistica italiana*, «Studi Germanici – Quaderni dell'AIG», 2 (2019), pp. 206, € 25

Fabrizio Cambi – Gabriella Catalano (a cura di), *Johann Joachim Winckelmann e l'estetica della percezione*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2019, pp. 278, € 25

Cesare Cases, *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*, a cura di Roberto Venuti – Michele Sisto, Quodlibet, Macerata 2019, pp. XLIV-574, € 32

Luca Crescenzi – Carlo Gentili – Aldo Venturelli (a cura di), *Letteratura e identità europea. Per una storia dei 'buoni europei'*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2018, pp. 264, € 25

Georges Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione*, a cura di Francesco Agnellini, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 289, € 22

Valentina Di Rosa – Juan Röhnert (hrsg. v.), *Im hier und jetzt. Konstellation der Gegenwart in der deutschsprachigen Literatur seit 2000*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2019, pp. 361, € 39,99

Domenico Fiormonte (a cura di), *La coscienza. Un dialogo interdisciplinare e interculturale*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2018, pp. 174, € 18

Wolfram Fleischhauer, *Rosso come il mare*, trad. di Simone Buttazzi, Emons, Roma 2019, pp. 368, € 15

- Gabriele Frasca (a cura di), *Adorno, il nulla positivo*, L'Orma, Roma 2019, pp. 238, € 18,70
- Marino Freschi (a cura di), *La mia Germania*, Bonanno, Acireale 2019, pp. 144, € 14
- Cesare Giacobazzi, *Liebeserklärungen: Poetik und Ästhetik einer pragmatischen Rede*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2019, pp. 151, € 19,80
- Sossio Giametta, *Colli, Montinari e Nietzsche*, BookTime, Milano 2019, pp. 168, € 16
- Ernst H. Gombrich, *Immagini e parole*, a cura di Lucio Biasiori, Carocci, Roma 2019, pp. 222, € 24
- Gabriele Guerra (a cura di), *Tra ribellione e conservazione. Monte Verità e la cultura tedesca*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2019, pp. 208, € 22
- Ulrich Hoerni – Thomas Fischer – Bettina Kaufmann, *L'arte di C. G. Jung*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, pp. 276, € 60
- Axel Honneth, *Riconoscimento. Storia di un'idea europea*, trad. di Flavio Cuniberto, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 184, € 22
- Edmund Husserl, *Introduzione all'etica. Lezioni del semestre estivo 1920/1924*, trad. di Nicola Zippel, a cura di Francesco Saverio Trincia, Laterza, Bari-Roma 2019, pp. 261, € 20
- Furio Jesi, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, a cura di Andrea Cavalletti, Nottetempo, Milano 2018, pp. 375, € 18
- Furio Jesi, *L'esilio*, a cura di Giacomo Jori, Aragno, Torino 2019, pp. LXIV-198, € 15
- Pierre Klossowski, *Nietzsche, il politeismo e la parodia*, trad. di Giuseppe Girimonti Greco, Adelphi, Milano 2019, pp. 116, € 10
- Arturo Larcati – Chiara Conterno (hrsg. v.), *Zwischen den Fronten*, Verlag Traugott Bautz, Nordhausen 2019, pp. 337, € 55
- Peter Longerich, *Verso la soluzione finale. La conferenza di Wannsee*, trad. di Valentina Tortelli, Einaudi, Torino 2018, pp. 216, € 26
- Martin Mittelmeier, *Adorno a Napoli. Un capitolo sconosciuto della filosofia europea*, trad. di Flavio Cuniberto, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 173, € 19
- Nicola Montenz, *L'eterna primavera: Libertas Schulze-Boysen e l'Orchestra rossa*, Archinto, Milano 2019, pp. 250, € 18
- Andrew Nagorski, *L'anno in cui i nazisti hanno perso la guerra*, trad. di Cecilia Vallardi, Newton Compton, Roma 2019, pp. 332, e 14,90
- Sandra Paoli, *L'occidente transculturale al femminile*, Mimesis, Milano 2018, pp. 210, € 17
- Lucia Perrone Capano, *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, Artemide, Roma 2019, pp. 192, € 25
- Andrea Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2019, pp. 224, € 21
- Elena Polledri – Simone Costagli (a cura di), *La lettera nella letteratura tedesca ed europea*, «Cultura Tedesca», 56 (2019), pp. 262, s.i.p.
- Linda Puccioni, *Farbensprachen. Chromatik und Synästhesie bei Hugo von Hofmannsthal*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2019, pp. 248, € 48
- Francesco Rossi (a cura di), *Traduzione letteraria e transfer italo-tedesco*, Pisa University Press, Pisa 2019, pp. 251, € 18
- Orietta Rossini (a cura di), *Ludwig Pollak. Archeologo e mercante d'Arte (Praga 1868-Auschwitz 1943). Gli anni d'oro del*

- collezionismo internazionale da Giovanni Barracco a Sigmund Freud*, Gangemi, Roma 2019, pp. 272, € 35
- Michele Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 317, € 22
- Peter Sloterdijk, *I figli impossibili della nuova era. Sull'esperimento anti-genealogico dell'epoca moderna*, trad. e cura di Francesco Adriano Clerici con Rosalba Maletta, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 416, € 28
- Leo Spitzer, *Perifrasi del concetto di fame. La lingua segreta dei prigionieri italiani nella Grande guerra*, trad. di Silvia Albesano, a cura di Claudia Caffi, Il Saggiatore, Milano 2019, pp. 622, € 42
- Leonardo Tofi, *Al bivio. Latenti ambiguità del mito classico nella letteratura tedesca*, Morlacchi, Perugia 2019, pp. 120, € 13
- Daniele Vecchiato (a cura di), *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein*, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 226, € 20
- Aby Warburg, *Astrologica*, trad. e cura di Maurizio Ghelardi, Einaudi, Torino 2019, pp. LXX-520, € 80
- Ute Weidenhiller (hrsg. v.), *Spielarten des Glücks in der Österreichischen Literatur*, Artemide, Roma 2019, pp. 190, € 25
- Klaus Wolbert, *Scultura programmatica nel Terzo Reich. Corpi dogmatici, letali dettami di bellezza*, trad. di Giulio Schiavoni – Maria A. Massimello, Allemandi, Torino 2019, pp. 407, € 150
- Karl Felix Wolff, *La grande strada delle Dolomiti*, trad. di Isabella Ferron, a cura di Ulrike Kindl – Fabio Chiochetti e dell'Istitut Cultural Ladin, Nuovi Sentieri Editore, Falcade 2019, pp. 493, € 35
- Hans Woller, *Mussolini, il primo fascista*, trad. di Gerhard Kuck – Marina Puglia-
no – Valentina Tortelli, Carocci, Roma 2018, pp. 336, € 28
- Saggi. Linguistica e didattica della lingua*
- Gianluca Cosentino, *Grammatik der Prosodie für Deutsch als Fremdsprache*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2019, pp. 227, € 59,25
- Natascia Leonardi – Antonella Nardi (a cura di), *Linguistica e comunicazione d'impresa. Linguaggi e competenze*, EUM, Macerata 2018, pp. 210, € 16
- Manuela Caterina Moroni – Federica Ricci Garotti (hrsg. v.), *Sprache und Persuasion*, Sonderheft «Linguistik online», 97, 4 (2019)
- Daniela Puato, *Die Sprache der Börsenmagazine. Eine pragmlinguistische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Textsorte der Investmentempfehlung*, Peter Lang, Berlin 2019, pp. 224, € 25
- Goranka Rocco – Elmar Schafroth (hrsg. v.), *Vergleichende Diskurslinguistik. Methoden und Forschungspraxis*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2019, pp. 444, € 81,30
- Traduzioni*
- Katharina von Arx, *La viaggiatrice leggera*, trad. di Sara Mamprin, L'Orma, Roma 2019, pp. 288, € 16
- Alice Berend, *I fidanzati di Babette*, trad. di Ada estan, Elliot, Roma 2019, pp. 102, € 14,50
- Thomas Bernhard, *Amras*, trad. di Magda Olivetti, prefaz. di Vincenzo Quagliotti, Einaudi, Torino 2019, pp. 112, € 15
- Stefan Bollmann, *Monte Verità*, trad. di Umberto Gandini, Edt, Torino 2019, pp. 281, € 22

- Helmut Böttiger, *Ci diciamo l'oscuro*, trad. di Alessandra Luise, Neri Pozza, Vicenza 2019, pp. 273, € 17
- Arno Camenisch, *Ultima neve*, trad. di Roberta Gado, Keller, Rovereto 2019, pp. 112, € 12,50
- Felix Dörmann, *Jazz: romanzo viennese*, ed. it. e trad. a cura di Claudio Salone, Robin Edizioni, Torino 2019, pp. 280, € 18
- Robert Eisler, *Uomo diventa lupo*, trad. di Raul Montanari, postfaz. di Brian Collins, Adelphi, Milano 2019, pp. 409, € 26
- Hans Magnus Enzensberger, *Panopticon*, trad. di Palma Severi, Einaudi, Torino 2019, pp. 128, € 16
- Arno Geiger, *Sotto la parete del drago*, trad. di Giovanna Agabio, Bompiani, Milano 2019, pp. 448, € 19
- Harald Gilbers, *La lista nera*, trad. di Angela Ricci, Emons Roma 2019, pp. 436, € 16
- Friedrich Glauser, *Dada, Ascona e altri ricordi*, trad. di Gabriella de' Grandi, postfaz. di Christa Baumberger, Sellerio, Palermo 2019, pp. 133, € 18
- Chaim Grade, *La moglie del rabbino*, trad. di Anna Linda Callow, Giuntina, Firenze 2019, pp. 213, € 18
- Johann Peter Hebel, *Tesoretto dell'amico di casa renano*, trad. e cura di Alberto Guareschi, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 456, € 19
- Emmy Hennings, *Prigione*, trad. di Marco Federici Solari, L'Orma, Roma 2019, pp. 168, € 15
- Annette Hess, *L'interprete*, trad. di Chiara Ujka, Neri Pozza, Vicenza 2019, pp. 320, € 18
- Friedrich Hölderlin, *Prose, teatro, lettere*, a cura di Luigi Reitani, trad. di Mauro Bozzetti – Elsbeth Gut-Bozzetti, Andreina Lavagetto – Cesare Lievi – Adele Netti – Luigi Reitani, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2019, pp. 1763, € 60
- Hugo von Hofmannsthal, *Le opere come spazio spirituale della nazione*, trad. e cura di Elena Raponi, Morcelliana, Brescia 2019, pp. 109, € 11
- Erich Kästner, *Conosci quella terra ove fioriscono i cannoni?*, trad. e cura di Artemio Focher, Donzelli, Roma 2019, pp. 248, € 17
- Daniel Kehlmann, *Tyll. Il re, il cuoco, il buffone*, trad. di Monica Pesetti, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 320, € 18
- Navid Kermani, *Stato di emergenza*, trad. di Fabio Cremonesi, Keller, Rovereto 2019, pp. 343, € 18
- Esther Kinsky, *Macchia*, trad. di Silvia Albesano, Il Saggiatore, Milano 2019, pp. 332, € 23
- Carmen Korn, *Figlie di una nuova era*, trad. di Manuela Francescon – Stefano Jorio, Fazi, Roma 2018, pp. 522, € 17,50
- Ken Krimstein, *Le tre fughe di Hannah Arendt*, trad. di Antonella Bisogno, Guanda, Milano 2019, pp. 240, € 20
- Nora Krug, *Heimat*, trad. di Giovanna Granato, Einaudi, Torino 2019, pp. 145, € 19
- Clemens Meyer, *Il silenzio dei satelliti*, trad. di Riccardo Cravero – Roberta Gado, Keller, Rovereto 2019, pp. 224, € 16,50
- Robert Musil, *L'Europa smarrita*, trad. e cura di Alessandro Ottaviani, Meltemi, Milano 2019, pp. 318, € 20
- August von Platen, *Poesie (1816-1834)*, trad. e cura di Andrea Landolfi, Ellint, Roma 2019, pp. 226, € 19,50
- Oliver Pötzsch, *La figlia del boia e il gioco della morte*, trad. di Alessandra Petrelli, Neri Pozza, Vicenza 2019, pp. 535, € 19

Marion Poschmann, *Le isole dei pini*, trad. di Dario Borso, Bompiani, Milano 2019, pp. 224, € 14

Melanie Raabe, *L'ombra*, trad. di Leonella Basigliani, Corbaccio, Milano 2019, pp. 312, € 18,60

Sasha Marianna Salzmann, *Fuori di sé*, trad. di Fabio Cremonesi, Marsilio, Venezia 2019, pp. 347, € 15,30

Ingo Schulze, *Peter Holtz. Autoritratto di un uomo felice*, trad. di Stefano Zangrando, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 428, € 19

Annemarie Schwarzenbach, *I miei occhi sul mondo. Scritti di viaggio*, trad. di Tina D'Agostini, Il Saggiatore, Milano 2019, pp. 276, € 22

Robert Seethaler, *Il campo*, trad. di Riccardo Craverio, Neri Pozza, Vicenza 2019, pp. 188, € 16,50

Clemens J. Setz, *L'ora tra la donna e la chitarra*, trad. di Francesca Gabelli, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 1027, € 25

Daniel Speck, *Piccola Sicilia*, trad. di Margherita Belardetti – Paola Olivieri, Sperling & Kupfer, Segrate (MI) 2019, pp. 560, € 19,90

Ludwig Steinherr, *Vor aller Zeit. Prima di ogni tempo*, trad. e cura di Chiara Conterno, Giuliano Ladolfi Editore, Borgomanero 2019, pp. 65, € 10

Jacob Taubes – Carl Schmitt, *Ai lati opposti delle barricate. Corrispondenza e scritti 1948-1987*, a cura di Herbert

Kopp-Oberstebrink – Thorsten Palzhoff – Martin Tremml, ed. it. e trad. a cura di Giovanni Gurisatti, Adelphi, Milano 2018, pp. 362, € 42

Ludwig Tieck, *Vittoria Accorombona*, trad. di Francesco Maione, a cura di Stefan Nienhaus, Bompiani, Milano 2019, pp. 416, € 18

Uwe Timm, *Un mondo migliore*, trad. di Matteo Galli, Sellerio, Palermo 2019, pp. 528, € 15

Kurt Tucholsky – John Heartfield, *Deutschland. Deutschland über alles*, trad. di Alessandra Pepi, introd. di Maurizio Guerri e un saggio di Ursula Bavaj, Meltemi, Milano 2018, pp. 243, € 20

Urs Widmer, *Il grande amore di mia madre*, trad. di Roberta Gado, Keller, Rovereto 2019, pp. 159, € 15,50

Heinrich Wittenwiller, *L'Anello. Poemetto svizzero dell'inizio del XV secolo*, testo a fronte e trad. di passi scelti con introd. e note di Roberto De Pol, Virtuosa-mente Edizioni, Aicurzio (MB) 2019, pp. 194, € 19

Takis Würger, *Stella*, trad. di Nicoletta Giacon, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 179, € 16

Juli Zeh, *L'anno nuovo*, trad. di Maddera Giacci, Fazi, Roma 2019, pp. 300, € 18,50

6+7x5=13. 13 autori per 5 generi della letteratura austriaca contemporanea, a cura di Giovanni Sampaolo, Artemide, Roma 2019, pp. 146, € 15

OSSERVATORIO CRITICO DELLA GERMANISTICA

Redazione: Fabrizio Cambi (responsabile), Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari, Maurizio Pirro, Federica Ricci Garotti, Michele Sisto

Progetto grafico: Roberto Martini

Proposte e manoscritti vanno indirizzati ai componenti della redazione:

Fabrizio Cambi (fabcambi@gmail.com)

Alessandro Fambrini (alessandro.fambrini@unipi.it)

Fulvio Ferrari (fulvio.ferrari@unitn.it)

Maurizio Pirro (maurizio.pirro@libero.it)

Federica Ricci Garotti (f.riccigarotti@unitn.it)

Michele Sisto (michele.sisto@unich.it)

